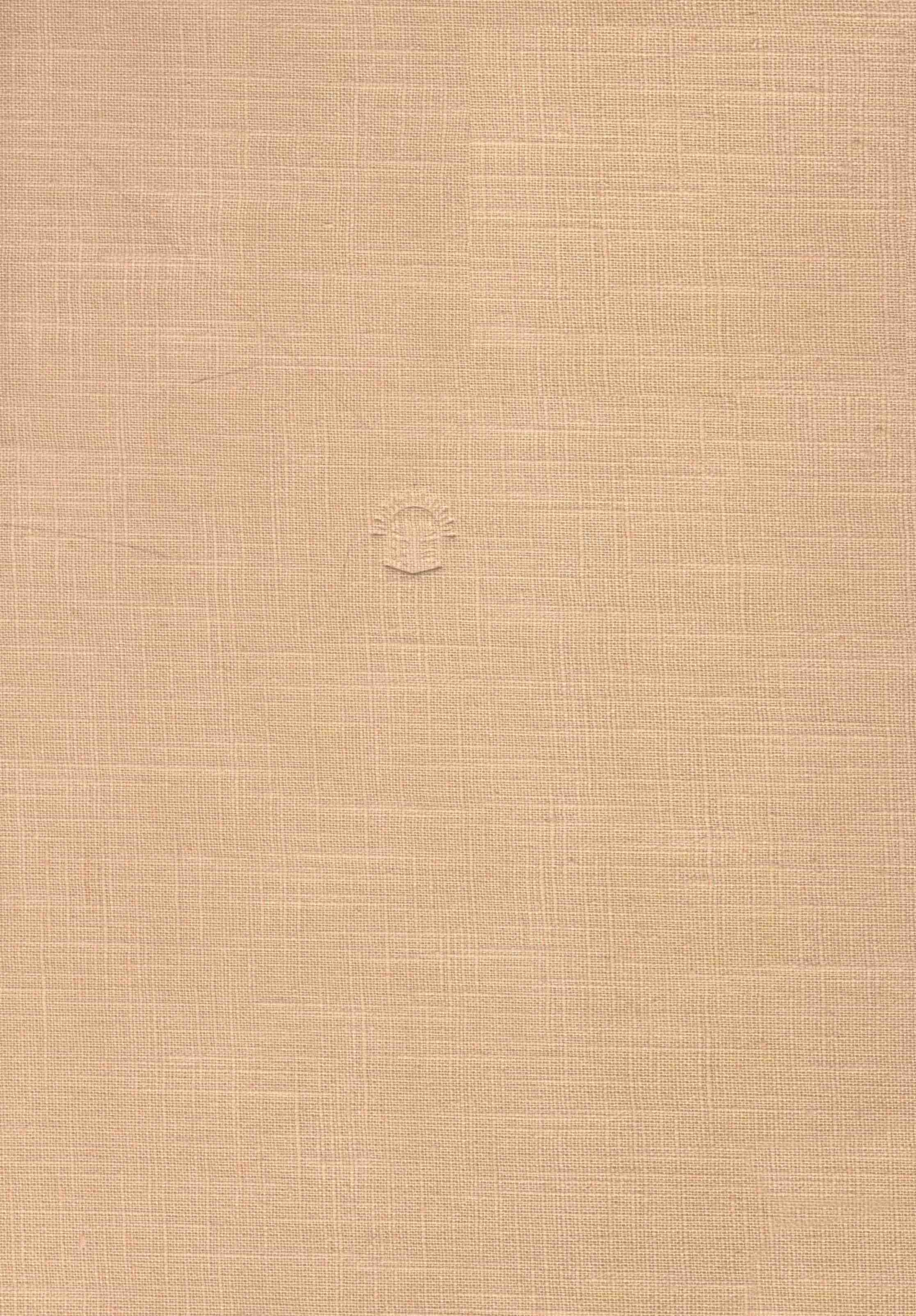


中國古代物質文化史

开明出版社



中國古代物質文化史

绘画 石窟寺壁画（高昌）

刘颖 编著



开明出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国古代物质文化史．绘画．石窟寺壁画．高昌 / 刘颖编著．
-- 北京：开明出版社，2014.10
ISBN 978-7-5131-1756-2
Ⅰ．①中… Ⅱ．①刘… Ⅲ．①物质文化－文化史－中国－古代②高昌（历史地名）－石窟－壁画
Ⅳ．① K220.3 ② K879.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 190534 号

出 版 人：陈滨滨

责任编辑：柴 星 谭天佼 支 颖 左文萍
美术编辑：周怡君
装帧设计：羽人·高伟

出 版：开明出版社（北京市海淀区西三环北路 25 号青政大厦 6 层）
印 制：北京华联印刷有限公司
开 本：889×1194 1/16
印 张：19
字 数：250 千
版 次：2014 年 10 月 北京第 1 版
印 次：2014 年 10 月 北京第 1 次印刷
定 价：150.00 元

出版说明

在人类历史长河中，我们的民族创造出光辉灿烂的中华文明，虽历经坎坷而连绵不绝，成为我们这个星球上唯一从远古走来，中途不曾断裂的最完整的一脉文化体系，留下了博大丰厚的文化遗产，对人类文明进步作出了独特而巨大的贡献。完整而丰富的地上、地下物质文化遗存就是中华文明传承与发展的最好佐证。然而遗憾的是，到目前为止，尽管我们的物质遗存如此丰赡，却没有一部全面系统基于实体的物质资料而构建和叙写的中国古代文化史。我们这个出版项目的主旨，就是尝试弥补这个巨大缺憾和学术空白。

以往我们看到的中国历史著作，大都是基于传统文献资料，来进行政治、经济、军事、文化等各个领域的书写和诠释。当我们开始有意识地利用考古资料、地上文物遗存资料，并借助人类学、民族学、社会学等研究方法和手段来观察历史时，我们的研究空间和视域顿时更加广阔，某些隐藏至深的信息得以深入发掘，原有的历史认识进一步丰富而立体。这是因为历史本身的复杂性，决定了我们发掘历史信息的方法和途径也应该是多方面的。而随着近几十年考古发掘工作的不断推进，地下考古发现越来越丰富，地上文物遗存越来越受关注，同时学界的相关研究也越来越多，这些地下、地上文物遗存所展示给我们的信息就越来越系统，这些信息所构成的历史文化空间就越来越恢宏。最终使得我们不仅有必要而且也有可能不再拘泥于传统的历史记述与研究的路数，另辟蹊径，书写一部基于物质的中国古代文化史，即首先立足于地下、地上文物遗存，同时充分参考文献资料来诠释这些文物遗存的文化内涵与外延而构建的中国古代物质文化史。

这样的一部中国古代物质文化史，必然是一部能够让我们从物质实体出发来认识博大精深的中国古代文化的历史，一部广阔而深邃、客观而生动、系统而完整的历史，既能反映政治、经济、军事、文化、法制、科技、社会各方面情况，又能反映人们的生产、生活、信仰以及思想观念、审美理念、价值取向、生活情趣等。从中我们可以感受到历史发展的脉搏，探索历史最生动的层面，还原历史本来面貌。

从某种意义上来说，编纂这样一部系统科学的物质文化史不但势在必行，而且极具创新价值、学术价值和开拓意义。这样的工作，对于彰显中华民族的伟大创造力、诠释中华民族优秀的历史文化、使我们更好地认识源远流长的中华文明有着极为重要的意义。同时这种注重物质的客观性和系统关联性的学术视角，也必然会在学术领域产生积极的影响，对于推动历史学、人类学、考古学等学科的深入研究具有积极意义。此外，我们也希望这部书能够进一步唤起我们珍视历史、热爱文物、保护文物的意识。一个爱护文物、爱护历史文化遗产、尊重

历史的民族，才是一个有未来的民族。

我们的中国古代物质文化史项目从策划到最终立项经过了数年时间的酝酿，从立项到陆续开始出版又经历了数年。我们计划全套书共出70卷，除索引卷外，分为通史和专题两个系列，以纵、横的脉络建立历史时空坐标。纵的是通史系列，分为史前、商周、秦汉、魏晋南北朝、隋唐五代、宋元明清六个阶段，按中国历史的时间顺序，遵循物质文化变化节奏和规律，在历史大背景下宏观阐述中国古代物质文化史的发展进程，使读者对文化遗存在中国历史洪流中有个整体、全局性的把握。横的是专题系列，按照材质、用途和功能、艺术表现形式等的不同分为石器、陶器、瓷器、玉器、青铜、金银器、漆器、兵器、乐器、家具、纺织、货币、天文历法、水利、建筑、墓葬、雕塑、绘画、书法篆刻等类。内容丰富的类别再做进一步的细致分类，并分册出版，如绘画类包括壁画（寺观壁画、墓室壁画、石窟寺壁画）、卷轴画等；雕塑类包括石窟寺雕塑、墓葬雕塑和其他雕塑等。各专题或以时间为轴或以类别为序，展现各个物质形态继承与发展、沿袭与嬗变的过程，通过点线面结合，揭示物质遗存所特有的发展曲线和深层次的历史内涵。每卷随文附图200幅左右，以体现内容和版面的活泼生动，强调实证效果，增强视觉感知及可读性。对于某些卷册，如龟兹、敦煌等，由于涉及大量译名，还会附加名词索引。

经过编委、各位作者和编辑人员的共同努力，如今这套书终于要依次与读者见面。个中滋味，甘苦各半。回顾起来，我们不得不说，这样大规模高难度的项目，在当今要集合如此众多的专家学者，进行如此大量的资料、图片的收集与整理工作，其难度远超我们的预期；尤其是若没有足够的资金支持，仅凭一家出版社的力量，几乎是不可能开展也不可能完成的。对此，国家出版基金会给我们提供了最大限度的支持，不仅是资金方面，还有精神方面，使得我们有决心、有信心也有力量把这个项目逐步完成。也正因为这样，这套书才能有幸与读者见面。在此，我们对国家出版基金会表示由衷的感谢。此外，参与主编策划和书稿撰写的各位专家、学者也付出了异常艰辛的努力，他们每个人本身的工作都很忙，可为了这套书的构思策划，为了每一卷书稿的高质量完成，还是付出了大量的时间和精力，做了最严谨而细致的工作，在此也对他们表示诚挚的谢意。

项目编辑组

总序：中国历史和文化的物质表征

《中国古代物质文化史》经过参与该书策划、撰写和编辑的诸多学者的共同努力，现在终于问世了。这个总序本来应该由项目的主编、前国家文物局局长、北京大学兼职教授张文彬先生来写，以阐述项目成果即本套书的编写宗旨、设计体例、内容特点，并介绍每分卷的写作情况等。由于张文彬先生在主持项目过程中遇身体不适，我这个后来被指定的执行主编只有勉为其难，代张文彬先生撰写这个《中国古代物质文化史》的总序了。鉴于这套书的编写宗旨、内容特点及框架体例等在出版说明中已有介绍，每分卷的写作情况在每本书的后记中也多有述及，无须我在这里重复。下面，我拟从中国物质文化史的概念定义、发展历程、专项分类三个方面，谈谈自己对中国古代物质文化史以及编写这套书的粗浅认识。

一、中国物质文化史的含义

人们通常这样认为，"物质文化，是指为了满足人类生存和发展需要所创造的物质产品及其所表现的文化"。物质文化既然是文化的一种呈现形态，那么，与"物质文化"相对应的另一种文化呈现形态就应是"非物质文化"，它们之间的关系是怎样的呢？要弄清这个问题，还需要从"文化"这个最基本的概念说起。

关于文化的定义很多，二十世纪五十年代有人作过统计，据说那时就有164种之多。文化人类学的鼻祖英国学者爱德华·伯内特·泰勒（Edward Burnett Tylor，1832—1917）是第一个从学术的角度对文化进行定义的学者。他认为，文化是复杂的整体，它包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗，以及其他作为社会成员所习得的任何才能与习惯的综合体，是人类为使自己适应其环境和改善其生活方式的努力的总成绩[1]。泰勒关于"文化"的定义，尽管还存在不全面等问题（如泰勒没有提及需要后天习得的文化要素"语言"），却已给后人奠定了很好的解释基础，以后的学者又不断有补充和发展。英国功能主义人类学家A. R. 拉德克利夫-布朗（Alfred Radcliffe-Brown，1881—1955）认为，文化是一定的社会群体或社会阶级与他人的接触交往中习得的思想、感觉和活动的方式，是人们在相互交往中获得知识、技能、体验、观念、信仰和情

1 ［英］爱德华·泰勒著，连树声译：《原始文化》，上海文艺出版社，1992年。

操的过程，文化只有在社会结构发挥功能时才能显现出来，如果离开社会结构体系就观察不到文化。美国学者阿尔弗雷德·克鲁伯（A.L.Kroeber）和克莱德·克拉克洪（Clyde Kluekhohn）在1951年出版的著述中，对西方164种文化的定义进行了评析后，提出了他们新的定义，即"文化存在于各种内隐的和外显的模式之中，借助符号的运用得以学习与传播，并构成人类群体的特殊成就，这些成就包括他们制造物品的各种具体式样，文化的基本要素是传统（通过历史衍生和由选择得到的）思想观念和价值，其中尤以价值观最为重要"[1]。以后，还有一些学者对文化下过定义，如美国学者罗伯特·F.墨菲（Robert F.Murphy）这样定义文化："文化是意义、价值和行为标准的整合系统，社会的人们据此生活并通过社会化将其在代际传递。"文化具有这样一些特点："文化定义关键部分就是，它意指行为的规则和确定方式，而不是指行为的本身""文化是我们在这个世界上的行为导引和对这个世界经验的符号表达""文化也是所有知识、信念和生存技能的百科全书""行为的不同习惯方式，以及某些特定的物质制品或艺术风格，可以使文化具有典型特征"[2]。根据以上学者对文化这一概念的解释，我们可以将文化理解为：

文化是人类社会在长期发展过程中凝固下来并在代际传承的价值观念、社会机制和行为规则，社会的人们据此思维、交流和行为，并且产生和创造具有特征的物质制品或艺术风格。

上述对文化的解释，包括了三个层面：其核心层面是人们的社会性，其中间层面是人们基于这种社会性的思维和行为，其外表层面则是人们思维和行为的产物。文化从表至里的三个不同的层面，其他两个层面都蕴含在表层的物质层面之下，故文化的三个层面又可以归结为两个不同的范畴（或两种不同的存在状态）——无固定形态的非物质的范畴就是所谓"非物质文化"（无形文化），有固定形态的物质范畴就是通常所说的"物质文化"（有形文化），这两种文化范畴构成了完整的文化形态。作为前人的完成了代际传承，经历了时间的筛选的两种文化的存在形态，已经成为我们需要加以关注、保护和传承的遗产。按照通行的解释，"非物质文化遗产"是人类创造这些物质文化的过程以及人类各社群为了满足自己精神生活需要的具有社会性、凝固性和典型性的行为，它是被各地区和社群视为其文化传统的表现形式、知识和技能，包括了口头传说、表演艺术、社会风俗、礼仪节庆、传统工艺等；而"物质文化遗产"，则是人类这些思维和行为的创造物，是有固定形态的可以被视觉感知的人类创造、制作和使用的人工遗留物。

说到文化的物质层面，就不得不提到考古学的一个核心概念"考古学文化"。我的专业是考古学，我们考古学家天天都在与考古学的文化打交道，不少考古学家还强调我们的考古学文化与别的学科的文化如何的不一样。翻开《中国大百科全书·考古卷》，该书对考古学文化的解释代表了目前中国考古界的主流认识："文化一词有着不同的含义，一般是指人类社会在科学、技术、艺术、教育、精神生活以及其他方面所达到的总成就，如中国文化、文化遗产等。考古学中所讲的文化，有其特定的含义，专门指考古发现中可供人们观察到的属于同一时代、分布于共同地区、并且具有

1 A.L.Kroeber & Clyde Kluckhohn, Culture:A Critical Review of Concepts and Definition, Random House, New York, 1952.

2 ［美］罗伯特·F.墨菲著，王卓君译：《文化与社会人类学引论》，北京：商务印书馆，2009年。

共同的特征的一群遗存。”[1]从这个定义中也可以看出，所谓具有独特性的考古学文化，与其他学科的文化概念并没有什么不同。文化的物质表层要素——即可以观察到的一定时期、一定区域的一群经常共存的具有共同特征的遗迹和遗物——就是考古学的文化；获取并研究这些文化的物质表征，透过现象去发现本质，揭示隐藏在物质表层之下的创造和使用这些遗存的人们的行为及其社会关系，即这些物质遗存所蕴含的非物质的东西，就构成了考古学这一学科的基本内涵。

考古学在包括中国在内的不少国家和地区的学科分类中，是历史学的分支，是以物质材料为主要研究对象去探究人类历史的一门学问。这里，我们有必要再谈谈物质文化史与考古学的联系与区别。考古学是通过调查和发掘地下古代物质遗存、并通过这些遗存提供的信息来理解和复原古代社会历史的学科，物质文化研究也是通过古人的物质文化遗存来重构古代社会历史，从研究目的上来看，二者并没有什么不同。正是由于这样的原因，苏联的全国性考古研究机构曾经被命名为“物质文化史科学院”或“物质文化研究所”[2]，以后才改为“考古学研究所”。仅从研究机构名称上来说，物质文化研究与考古学之间无疑具有密切的关系。不过，物质文化研究与考古学尽管内涵大致相同，其外延（主要是研究对象、研究内容等）也还存在差异。考古学研究的主要是埋藏在地下的古代物质遗存，物质文化研究的对象则包括了地下、地上和传世的古代文化遗存，后者比前者的研究范围要宽；考古学不仅研究古人遗留下来的物质遗存所包含的历史文化信息，还要研究获取这些物质遗存并提取其包含信息的技术和方法，后一方面的研究已经不是物质文化史研究所关注的问题。就中国的考古学科而言，其构成包括了考古学理论与方法、中国考古学、外国考古学、专门考古学等，如何开展田野考古和如何更多地提取遗存的历史信息，已经包含在考古学方法和专门考古学的分支中。可以这样说，中国考古学是基于考古获取的物质资料和考古学的研究方法所构建的中国物质文化史；而中国物质文化史，则是通过考古发现和现存于世的实物资料所构架的能够反映历史发展主线的中国古代史。

英国学者鲁惟一（Michael Loewe）和美国学者夏含夷（Edward Louis Shaughnessy）在《剑桥中国古代史》的序言中，将研究中国古代史的材料分为“文献资料”和“物质资料”两类，前者包括了出土文献和传世文献，后者也就是通过考古调查和发掘获取的实物资料。他们指出：“一个不注意考古证据的历史学家会感到他无法去顺应当代的学术潮流；同样，一位不熟悉传统文献的考古学家会难以把握相当一部分的中国文化之精髓。”正是基于这种考虑，这两位学者在主编《剑桥中国古代史》时，组织了历史学家和考古学家两个领域学者，各自基于不同类型资料来分别撰写同一个时期同一个区域的历史[3]。《剑桥中国古代史》的先秦卷面对的是文献资料并不丰富的“原史时代”，所以他们采取了历史学家和考古学家各自表述而不加整合的编写方式。即使在文献资料逐渐丰富的汉唐时代，甚至文献资料已经非常丰富

1 中国大百科全书总编辑委员会《考古学》编辑委员会：《中国大百科全书•考古学》，北京/上海：中国大百科全书出版社，1986年。

2 王伯洪、王仲殊：《苏联考古工作访问记（一）》，《考古》1959年第2期，第101—104页。

3 The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221B.C, Edited by Michael Loewe and Edward L. Shaughnessy. Cambridge University Press, 1999.

的宋元明清时代，主要基于通过物质的资料来编写一套中国古代的历史，与主要采用文献资料编写的中国古代历史并行于世，这对于全面认识和理解中国的古代文化和古代社会，仍然会有很大的帮助。

二、中国古代物质文化发展的历程

我们这套"中国古代物质文化史"是由纵、横两部分组成。最前面的是"中国物质文化史综述"，这是按中国历史的纵向时间顺序来概述中国古代物质文化史的发展进程。中国古代漫长的物质文化发展进程从来不是匀速前进，波澜不惊的，发展中会有大小不同的转折，高低不同的峰谷。根据物质文化面貌变化节奏的不同和撰写史书详略的不同，一套多卷本的中国古代物质文化史也有不同的分卷方式。如果编写比较简明的中国古代物质文化史，我个人倾向于以魏晋之际将其划分为两个阶段，也就是一套两卷本的书系。如果编写稍微详细的中国古代物质文化史，我希望划分为四卷，四卷本除了以魏晋之际作为一个分界外，另两个分界可定在龙山时代与二里头文化时代之间、五代十国与北宋之间。如果要编写更为详细的中国古代物质文化史，也就是类似本书系的规模，我们可将其细分为史前中国、商周、秦汉、魏晋南北朝、隋唐五代、宋元明清六个阶段即六卷，这样分卷主要基于这样一些理由。

我们知道，最能导致物质文化发生大变化的因素，是重大技术发明带来的产业革命。这些发明或本土自身产生，或域外传播而来。正是基于这些重大发明，才导致了中国古代社会的巨大变化，才引起中国物质文化的多次明显转折。在这些创造性的发明中，首先应该提到的是谷物栽培和动物驯化。谷物中的人工粟等人工栽培作物大约在距今一万年前后出现在中国北方的黄河流域，以后向周边传布，甚至远布至青藏高原地区，形成了范围广大的北方旱地粟作农业区。而稻等人工栽培作物，更远在一万多年前就出现在中国南方长江中游地区，以后更传播至东北至朝鲜半岛，东南至东南亚等广阔的温暖湿润的区域，形成了广大的南方水田稻作农业区。农业的发生和推广，使得人类的生活资源趋于稳定，从而脱离了栖居山洞和追猎迁徙的不稳定生活，开始走出山洞步入旷野，在平川形成了定居的聚落，产生了钻孔、磨制和制陶等新的工艺，促使社会逐渐复杂化和多样化，奠定了中国万年农业文明的基础。大约在距今4000年前后，大麦、小麦和青稞等作物传入中国，这种适应性强的谷物丰富了旱地农业的种类，除了在低海拔地区普遍种植外，青稞这类作物还经过了高原严酷的自然选择，成为青藏高原的单一谷物。至于工业的技术革命，从先前的手工业发展成为近代化的大工业，在中国开始较晚，直到清代晚期的鸦片战争后才逐渐引入西方工业革命的成果，从而从某种程度上推动了社会的变革。因此，以农业革命的发生和工业革命的引入为标志，将中国的物质文化史划分为三个大的时代，也就是猎取时代、农业时代和工业时代（相当于以生产工具为标准划分社会发展史的旧石器时代，新石器、青铜、铁器的时代，以及机器的时代），应该是比较恰当的。只是中国的工业时代已经属于近代，古代的物质文化史不宜包括工业革命时代；而旧石器时代的人类物质文化遗存较少，如果把它作为书系中的一本就显得单薄，故将其与新石器时代合并称为"中国史前物质文化史"，只是在这个"史前时代"

中，也明确划分出这两个时代而已。换句话说，这套中国古代物质文化史去掉了工业时代，弱化了猎取的时代，强调的是建立在农业革命基础上的石器、铜器、铁器三个时代。物质文化材料的年代越早，保存至今的也就越少，因而石器时代和青铜时代只能各自作为一卷，而物质文化材料丰富的铁器时代却被划分为四卷，可能会给人以前轻后重之感，尽管历史时代考古学的重要性已不如更早的时代。

说到史前时代，这就不可避免地会涉及介于史前与历史时代之间的"原史时代"。学术界一般认为，原史时代是一个过渡性质的时期，这一时期无论是属于本社群文字还是他社群文字的文献记录都相当有限，仅据这些零星和片段的文字和文献资料无法复原该社群历史的主要梗概，要认识一时期该社群的历史需要综合考古学、人类学、文字学、历史学及自然科学的知识体系和研究手段[1]。原史时代可有广狭二义：严格的原史时代不包括传说时代，而是以成熟文字体系的出现为开始，以这种文字体系撰写的史书出现为结束。具体到中国古代史来说，也就是商代晚期至西周时期，其开端以殷墟甲骨文的出现为标志，结束以中国最早的编年体史书《春秋》开始的年代为标志，二者间的年代跨度很小[2]。宽泛的原史时代以中国古史传说时代为开始，以文字产生后出现史书为结束，具体到中国古代史来说，其开端可以上推到传说中的夏代甚至龙山时代，而其下限则与狭义的原史时代相同。不过，就物质文化这个层面来看，无论是技术上还是艺术上，大约相当于夏代后期的二里头文化与先前的龙山时代诸文化都发生了许多变化，而这种变化在战国中期又一次出现。这之间的时间幅度约略相当于中国考古学界的夏商周时代或史学界的先秦时代，也约略相当于西方汉学界所说的"从文明起源到秦统一"的阶段[3]。在这个时代里，青铜既是一种制作工具、武器和礼仪用器的最重要材料，制造青铜器又是当时技术含量最高的工艺，青铜器具这类作品还是当时艺术的集中体现，如果史前时代是以石器制作为标志的石器时代，这个时代就是以青铜为标志的青铜时代。尽管关于中国青铜时代开始和结束的时间，学术界还有一些不同的说法。

按照我个人的见解，中国的原史时代应当定位在二里头文化中期至战国前期，这是基于这样几个考虑。首先，从二里头文化兴盛开始，具有中国金属铸造的特色的泥范铸造技术开始出现，并完成了从红铜时代（或称铜石并用时代）向青铜时代的转变；而人工铁器尽管早在两周之际就已引入中国，却也是在战国前期偏晚才与青铜冶铸技术相结合，使得大量冶炼铁和普遍使用铁器成为可能，才真正进入了铁器时代。其次，也是从二里头文化兴盛期起，青铜鼎等礼器、青铜戈等兵器，以及兽面纹等动物纹样才出现并流行，独特的中国艺术传统才开始形成；而到了战国前期以后，先前流行的礼器种类和装饰纹样已经趋于消失，来自北方草原地区的艺术风格已经占据主导地位。其三，从中国的史学传统来看，中国古人向来有将秦以前的历史划分为五帝时代和三王时代的传统，现代的史学家也还将先秦史单独出来，并将夏以前的传说时代与夏商周三代区分开来。因此，我们将夏、商、周三代作为中国物质文化

1 Glyn Daniel, A Short History of Archaeology, London: Thames and Hudson, 1981.

2 李学勤先生就这样说，这样一个原史时代与中国古代历史时代的对应关系，学者们认识也不尽相同，李学勤先生认为，商与西周时期属于原史时代，而不同于商和西周的东周已脱离了原史时代而跨入真正意义的历史时代了。参看李学勤《东周与秦代文明》，北京：文物出版社，1984年。

3 鲁惟一、夏含夷主编的《剑桥中国古代史》，其副标题就是"从文明起源到秦统一"，由此可见一斑。

发展历程中的第二个时期，也就是这套书通史系列的第二卷。

中国中心地区在战国后期就已出现了统一的趋势，东齐西秦是当时最有可能推进统一事业进行的大国，在齐国当时就有一批学者聚集在一起，开始构拟大一统后的政治构架，勾画新王朝的理想图景。秦国结束了战国时期诸侯割据的局面，建立了中央集权的大一统王朝，开创了中国历史的一个全新的时代。从此广泛推行的郡县制代替了传统的封建制，由中央政府控制的官营手工业作坊遍及全国各地，各地间的商业往来也较过去更为频繁。在这种背景下，秦汉王朝直接统治范围内物质文化产品，无论是工艺、种类，还是形制、纹饰，都逐渐呈现高度一致的状况，中国大部分地区的延续了千百年的区域文化差异从此逐渐减弱甚至消失。尽管从战国后期到西汉前期，这一时期物质文化的总体面貌还处在从商周旧制向秦汉新制的转变过程中；尽管在三国至两晋时期，中国的物质文化的发展进程发生了从“早期中国”到“晚期中国”的大转变；但如果模糊这个具体的分界，将秦汉时期这个中国古代文化发展的高峰期作为中国物质文化史的一个时期，单独设置秦汉卷作为这套书通史系列的第三卷，这应该是恰当的。

从三国鼎立局面形成一直到隋代，除了西晋短暂的统一外，中国出现了长达三百余年的分裂局面。北方古族在这期间纷纷进入中原，出现了空前的民族大融合。在这种历史背景下，各地区在文化面貌上的差异也进一步缩小，但由于从西晋以后长期的南北对峙，以及僻处一隅的某些由少数民族建立的国家保留了比较多的自身文化传统，这一时期文化除了存在着比较明显的南北差别外，在北方还存在一些更小的地区之间的差异。隋王朝结束了自西晋以后长期的分裂混乱局面和南北对峙的政治文化格局，中国遭受长期战乱破坏的社会经济得以恢复和发展。唐王朝继承了隋王朝的统一基业，实行了一系列重要的政治、经济和军事的改革措施，将中国古代社会推向了秦汉王朝以来又一个空前鼎盛的发展阶段。盛唐气象强大而持久，流风余韵，一直延续至五代十国间。基于这种考虑，虽然两晋南北朝和隋唐都是宗教热情极度高涨的时期，但两晋南北朝与隋唐五代的物质文化仍然存在比较大的差异。因此，我们将两晋南北朝与隋唐五代各自作为中国物质文化史的一个时期，各自单独作为一卷。

至于宋元明清时期，这个时期文献资料已经非常丰富，考古学家讲历史时期考古一般都只讲到元，北京大学过去的中国考古学教材最后一卷就是《宋元考古》，就反映了这个问题。我们认为，尽管在中国历史的重要性中，明清时期的物质遗存的确不如早先时期，但作为中国物质文化史应该是一个完整的过程。因此，我们这套中国古代物质文化史通史系列的最后一卷，从宋代一直写到清代，希望这些年代较晚的物质文化资料有助于丰富对这段时期历史的认识。

三、中国古代物质文化的种类

如同历史著述有通史和专门史一样，按照中国物质文化发展阶段编写的历史，只是基于物质文化遗存透露的历史文化信息，按照时间发展顺序和物质文化表征的变化程度连缀而成的中国物质文化的“通史”，“通史”中不同时段的物质文化史则相当于“断代史”。就整个中国物质文化史来说，有了这个“通史”系列，虽然可以从纵

向认识整个中国古代物质文化发展的概貌，却难以从横向全面展示中国古代物质文化的方方面面。因此，还需要根据中国古代物质文化遗存的分类，按“类”来叙述某类物质文化遗存的分述系列，这个系列就是中国物质文化的“专门史”。

物质文化具有可视性，不同的物质文化具有不同的面貌特征，因而可以根据这些特征展开分类。物质文化是一个笼统的概念，我们所面对的古代物质文化是过去人们行为创造的物质遗留，也就是人们通常所称的“物质文化遗产”或“文物”。物质文化遗产的体量有大有小，大的文化遗产如建筑、壁画、纪念碑等，当初选址、设计、创造时就考虑了永固性等因素，没有考虑其位置变换，今天我们采取保护措施时也不便于将其移至他处，只能在原地保存（从保留关联信息的角度，也只能在原地保存）；小的文化遗产如家具、陈设、用具等，当初设计制作时就考虑了方便移动的使用功能，今天我们对其进行保护时，可以将其搬移到博物馆等具有更好保存环境的空间去保存。因此，物质文化遗产即文物首先可以划分为不可移动文物和可移动文物两大类，这两大类文物各自可以作为中国古代物质文化史“专门史”中的一个系列。

不可移动文物包括了大到历史城镇、传统村落、古代遗址等综合性的文物，也包括了宫殿衙署、寺观祠庙、陵园坟墓、石刻造像等专门性的文物，这些文物有三类不同的保存状态：第一类文物在历史上就已经废弃，成为历史的陈迹，呈现在人们面前的只是残缺不全的局部，有的还全部或大多掩埋在地下。历史上城镇村落的废墟、曾经一度兴旺的工矿作坊场所、废弃并垮塌殆尽的寺观祠庙、地面建筑甚至封树都已经不存的帝陵坟墓，乃至于一座房屋或一座塔幢的废址等，都属于这类文物。第二类文物虽然失去了它在历史上的作用，却仍然屹立在地表，被作为其他用途或作为历史名胜而存在。已经没有皇室官员使用的宫殿衙署、中断了宗教活动的寺观祠庙、原有功能已经退化或消失的石窟碑刻、已经弃置或被改做他用的城堡等，都属于这类文物。 第三类恐怕已不能简单地称之为文物，而是具有“物”和“非物”的综合体。至今还基本保持着原来的功能和文化传统，并随着时代的推移，继续在发生着变化，古今重叠且文化延续的城镇和村落，至今还有人居住的古村落民居，仍在使用传统工艺进行生产的作坊、农庄、牧场等，都可归属此类。

可移动文物，包括历史上各时代的重要工具、武器、礼仪用器、生活用器、艺术品、文书、档案、图书等，这些文物的材料和材质大致有两大类：第一类采用曾经具有生命的物质制作而成，也就是被称为“有机质文物”的一类，如竹木漆器、骨牙角器、纤维制品等。这类文物的存在周期相对较短，对保存条件要求也较高。第二类采用没有生命的物质制作而成，也就是被称为“无机质文物”的一类，包括地球自然演化形成的天然材料和人工合成的金属材料，如玉石制品、金属制品等。这类文物的存在周期相对较长，对保存条件的要求也相对较低。

上述对于物质文化遗产即文物的分类方式，是以文物的保存状态和保存条件作为分类标准，这对于文物的保护研究来说，无疑是最恰当的分类方式。不过，这种分类没有考虑这些文物的用途和功能，而文物这方面的属性恰好是从文物这一文化的表层物质现象通向创造和使用这些文物的人、人的行为及其社会关系的桥梁，是将物质资料变为物质文化史的重要途径。因此，我们这部中国古代物质文化史的“专门史”不采取上述分类方式来分卷，而是按照材质和功能对不可移动文物进行分类。

中国文物管理部门对于不可移动文物的分类，以全国重点文物保护单位的分类最具代表性。该文物分类体系将不可移动文物分划为古遗址、古墓葬、古建筑、石窟寺及石刻、近现代重要史迹及代表性建筑等类。这些类型的不可移动文物，除了古遗址是以文物的保存状态为分类标准，近现代重要史迹及代表性建筑是以时代为分类标准，其类型与以功能作为分类标准的类型有所不同外，其他诸类都可以作为中国物质文化专门史的不可移动分系列。由于遗址大多都在中国物质文化通史系列中曾经引述，且通史系列的物质材料主要就是遗址加上遗址和墓葬等出土的各类可移动文物，专门史系列可以不必再列出遗址作为一卷；由于中国物质文化史只是有关古代中国，不涉及近代中国，故本丛书也没有近现代重要史迹及代表性建筑的内容。

中国文物管理部门对于可移动文物的分类，以全国首次可移动文物普查的分类标准最为详细。该分类标准“根据文物的异同，即构成每件文物基本物质的自然属性和社会属性之差异性、同一性”，将可移动文物划分为金/银器、铜器、铁器、陶/泥器、瓷器、砖瓦、宝/玉石器、石器石刻、漆/竹器、绘画、书法、拓片、珐琅器、玻璃器、骨/牙/角器、纺织/绣品、皮革、玺印、文具/乐器/法器、货币、雕塑/造像、古人类遗体遗骸、文献图书、徽章/证件、邮品、票据、音响制品、交通/运输工具、度量衡器、武器装备/航天装备、古脊椎动物化石和古人类化石、其他共32类[1]。正如该分类系统的分类标准有文物的自然属性和社会属性两个一样，可移动文物实际上可以划分为两个小系列：一个系列是按照文物的自然属性即材料和材质划分的系列，如玉石器、金银器、铜器、铁器、陶器、瓷器、玻璃器、骨牙角器等；一个系列是按照文物的社会属性即功能用途等划分的系列，如纺织品、货币、雕塑、武器、度量衡器等。我们编写的这套中国物质文化史的可移动文物部分基本就按照这个体系进行划分，只是一些偏小的文物类型和产生年代较晚的文物类型难以单独成册，我们这套古代物质文化史只能暂且舍弃了。

在艺术史学界，尤其是西方关于中国艺术史的研究，往往综合考虑其时代、功能和形式等方面的因素，将能够基于视觉观察的物质文化领域的中国艺术品划分为四大类。第一大类是主要兴盛于商周时期的青铜艺术；第二大类是主要存在于两汉时期的汉画艺术；第三大类是风行于晋唐时期的佛教艺术；第四大类则是从宋代以后大盛的以卷轴画为主体的绘画艺术。青铜艺术比较单纯，其物质材料就是青铜器。绘画艺术也不复杂，主要是卷轴画，此外就是壁画。汉画艺术的涉及面较广，包括了汉代画像砖、画像石、独立雕塑和建筑雕刻等诸多类型的文物。佛教艺术就更为广泛，与佛教相关的石窟、雕像、壁画、供器等，乃至于佛教寺庙建筑等都可归属于佛教艺术。以上四大类，只是中国艺术门类的主流，其他如产生于中国本土且长期与佛教艺术并存的道教艺术，在东亚地区具有广泛影响的建筑艺术（尤其是园林建筑），具有中国特色的玉器、漆器、瓷器等艺术类型，也从不同的方面丰富和补充着中国艺术史和中国物质文化史。

正是基于以上诸方面的考虑，我们主编的这套中国物质文化史的专门史划分为了不可移动文物和可移动文物两大系列，前者又包括了古建筑、石窟寺、古陵墓、古水利、古天文等不同的功能类型，后者更包括了玉器、铜器、铁器、瓷器、金银、玻璃

1 国家文物局编：《第一次全国可移动文物普查工作手册》，北京：文物出版社，2013年。

等不同的材料材质类型，雕塑、绘画等不同艺术表现形式的类型，以及兵器、货币、纺织品等不同社会功能的类型。每个类型作为一卷，有的类型因文物丰富再细分为若干册。这种最终分卷的分类标准的不一致，我想读者应该是能够理解的。

四、另类的中国物质文化史

编写一套系统的中国古代物质文化史，是主编张文彬教授提出的构想。张文彬教授早年就读于北京大学历史系考古专业，以后曾在郑州大学历史系任教，对中国古代物质文化史自然非常熟悉；他又曾担任国家文物局局长和中国博物馆学会会长，熟悉全国的文物状况和博物馆藏品情况，是主编中国古代物质文化史的最好人选。在已经拟定了基于文物分类的物质文化史编写纲要，这套书各卷刚启动编写不久，张文彬教授就因病卧床，不能继续主持编写工作。还在张文彬教授患病之前，我就受他之命协助联络作者；张文彬教授患病后，我受参与编写工作的朋友的推举，担任这套书的“执行主编”。我基于自己对中国古代物质文化史的理解，增强了这套书的纵向通史系列，其他基本上按照张文彬教授原先拟定的编写体例来组织。现在大部分分卷已经定稿，回过头来看当时全书的设计框架，总觉得还有一些不尽如人意之处。这些主要表现在以下两个方面：

首先，一套完整的古代物质文化史通史不仅要有以时间为纲的通史主干，还应该有相应的纵向旁支。就如同北宋司马光主持编写《资治通鉴》（下简称《通鉴》），他首先按照年代编出汇集史料的“长编”，以此为基础才编写《通鉴》这部翔实的编年体通史。与此同时，为了说明自己对史料异同的取舍，还编写了《资治通鉴考异》作为附属，以驳斥相反意见并客观保存异说。由于皇帝日理万机，没有那么多时间来翻阅294卷的《通鉴》，他们还编写了简写本30卷的《通鉴目录》，以满足特定读者的需要。除此之外，为了弥补《通鉴》覆盖时间跨度上的不足，司马光等还编写了20卷的《稽古录》这样的简录，时间上溯至传说中的伏羲，下延至宋英宗末年。可见司马光等人编写《通鉴》，原本有一整套完整周密的构想，即便都是编年体的史书，也有主有从，有繁有简，有纲有目，所以《通鉴》才显得与众不同，为史家所重。作为一套体例完整的中国物质文化史，在通史部分也需要像《通鉴》那样，除了需补充强化史前的旧石器时代卷和新增近现代卷，编写与中国古代物质文化史相关的资料和研究汇集外，还需要考虑简化本的中国古代物质文化史。

简化本的中国古代物质文化史以上下两卷最为恰当，这是因为基于可视的物质文化形态和面貌，在公元三至四世纪间，也就是三国至两晋间，以佛教传入并流行中国为标志，中国的主流物质文化发生了重大变化——在佛教传布开来之前，中国的城市和乡村的标志性建筑和景观是统治者的宫殿、衙署、宗庙、神祠，人们崇奉的是祖先以及社稷、山川、天地诸神祇，并且这些神祇都不采用造像的形式来表现；而在佛教流行中国后，中国城市的标志性建筑和人文景观除了宫殿和衙署外，佛教寺庙（包括仿效佛寺而建的道教宫观）成为城乡最引人瞩目的标志性建筑和人文景观，大量佛教造像和少许道教造像占据了人们精神世界，成为最广泛的崇奉对象。因此，西方汉学界往往都是以佛教传入并流行中国作为中国历史和艺术的最重要的

转折标志，这以前的中国为“早期中国”，这以后的中国是“中晚期的中国”。早期中国的文化主流是传统的自然发展过程，尽管不断会有来自周边，尤其是来自北方草原地区文化的影响，但这种影响的程度是有限的，没有造成传统的变异、转移或中断。晚期的中国，由于外来佛教的强力介入，使原先中国的主流文化发生了变异，佛教深深地浸入到社会生活的各个方面。原先不事偶像崇拜的中国社会，开始将大量财富用于制作顶礼膜拜的佛教像设和象征物，用于营建覆盖这些像设和象征物的殿堂楼塔，从而导致国家财政来源的分流，带来相应的经济和社会问题。宗教的驱动力量往往巨大且持久，以佛教传入中国且在中国流传为标志，将中国物质文化史划分为早晚两个大的时期，我想应该比较恰当。佛教传入中国的年代，尽管可以追溯到两汉之际前后[1]，但在整个东汉时期，佛教都是混杂在中国传统的神仙方士中流传，还没有得到人们的广泛认知。佛教成为一种专门的宗教为人们所接受，不会早于三国两晋时期。三国两晋时期正是中国制度、思想和文化的大变革时期，文学上有所谓“魏晋风骨”，反映在物质文化上，这时期的城市、陵墓、器用、书画等也都出现了一系列新的气象。据此，以三国两晋之际作为首要转折点，将中国古代物质文化史的通史部分划分为两个大的时期，编写一套两卷本的中国古代物质文化史简本，这一定是很有意义的。

其次，我们这套中国古代物质文化史虽配有大量的图片，但基本体例还是以文字为主，图片配合文字出现。而物质文化的视觉感知非常重要，故以文物的图像为基础而加以文字解说和诠释，对于形象地认知和理解中国古代物质文化非常必要。中国国家博物馆（原中国历史博物馆）研究员孙机先生，曾编写了一本《汉代物质文化资料图说》。这是孙机先生基于多年对汉代文物研究的心得，在数十篇论文的基础上完成的图文并茂的著作[2]。这种以图说的方式叙述一个朝代的物质文化史，既是中国“左图右史”史学传统的延续，又是博物馆陈列必要的基础研究和公众获取知识的良好途径，应当大力推广。只是这种以图说史的著述，另有一套独特的编写体系，需做大量资料整理的工作，还需有系统的研究积累，编写难度很大，故迄今未见以图说的形式撰写的其他时代的中国物质文化史的著作。续写一套中国古代物质文化史图说，应当很有必要。

作为一套全方位的“中国古代物质文化史”，理所当然应有一个“中国古代物质文化史图说”系列。这套图说不宜按照中国的历史时代来述说，而应该以物质文化本身发展演变的阶段性来编写。如果按照我们前面所说的中国物质文化发展的进程，需要有史前、三代、秦汉三国、两晋南北朝、隋唐五代、两宋·辽金西夏·南诏大理、蒙元、明清诸时代。每个发展阶段则应该有都城市镇、宫殿衙署、坛壝社稷、神祠寺观、祭祀礼器、街坊住宅、园囿苑林、陵园坟墓、矿场作坊、生产工具、钱币量具、路河邮驿、衣冠服饰、家具陈设、生活用器等名目，每个名目下再细分为若干种类来展开图文的叙述。这样一部图说的中国古代物质文化史，可以弥补目前这套书的不足，

1 关于佛教传入中国的时间，有两种说法：一种是西汉末期汉哀帝元寿年间，大月氏使者伊存向博士弟子景庐口授《浮屠经》之说，见《三国志》卷三〇裴松之注引曹魏鱼豢《魏略·西戎传》；一种是东汉明帝永明年间，蔡愔出使大月氏，与僧人摄摩腾和竺法兰一起用白马驮回佛经和佛像至洛阳之说。二说的年代相差不多，且都与大月氏有关。

2 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，北京：文物出版社，2008年。

能够从更具体和更微观的层面展现中国古代物质文化的面貌。

我希望，今后如果能够有比较充裕的时间，组织相关专家编写一套这样的中国古代物质文化图说，对于更加深入地理解古代中国，普及传统文化知识，推进博物馆教育，将是一件很有意义的事情。

编写中国古代物质文化史是一项长期的工作，要有相当长时间的资料积累和研究积累。北京大学的考古学科，自1952年以来先后编写过多个版本的《中国考古学》征求意见稿，如1960年、1972年版的《中国考古学》铅印本等，并有“多卷本中国考古学”这样的重大科研项目来推动，但迄今为止，这套多卷本《中国考古学》仍然没有问世。这其中既有新的考古资料不断涌现所带来的认识的更新，也有老一辈学者与新一辈学者认识上的差异，当然也还有这样和那样的原因。不过，仅从这一事例就可以看出，要编写一套优秀的学术著作是多么的不容易。《中国考古学》从某种意义上来说，与《中国古代物质文化史》有许多共通之处，要编写这样一套书需要投入较长的时间和相当的人力和精力。这部《中国古代物质文化史》作为一项国家出版项目，有出版的时间限定，我这个慌忙上阵的执行主编，只能尽可能召集一些长期从事中国考古学教学和科研，手头有比较现成的研究成果或讲稿，经过补充、整理、强化就可以成书的研究者，来承担中国古代物质文化史的通史系列各卷的撰写任务[1]。由于撰写时间的限制使得一些作者在完成初稿后，可能没有更多的时间来广泛征求意见和做细致的加工完善。可安慰的是，这套《中国古代物质文化史》本来就有为今后编写《中国考古学》和修订补充各专门物质文化史征求意见的意图。如果读者发现这套《中国古代物质文化史》存在着这样或那样的不足，就尽管提出批评和建议，我们一定虚心听取，以便在今后编写《中国考古学》系列时能够做得更好些。

孙 华

1 考虑到我所在的北京大学考古文博学院，也在考虑重启多卷本《中国考古学》的编写，为了使二者不发生重合，保持《中国古代物质文化史》通史系列自身的特色，我主要邀请了北京大学以外的高校考古专业的专家和教师来承担各卷的编写任务。

ISBN 978-7-5131-1756-2

9 787513 117562 >

目 录

第六章　石窟壁画中的装饰图案 / 一九六

第七章　石窟壁画中的古代高昌社会生活 / 二一七

绪　论

一、古往今来话高昌

新疆维吾尔自治区的东部，有一个四面环山的地堑盆地，被称为“吐鲁番”，维语中意为“低地”，古人称其为“高昌”。这里大部分地面在海拔500米以下，有些地方甚至低于海平面，是全国地势最低和夏季气温最高的地方。这块深入亚洲腹地的绿洲曾经是古代丝绸之路的要冲，重要的地理位置带给了它迥然不同的命运。自西汉以来，高昌成为了令世界为之瞩目的中心地区之一，它影响着古代中国西部的政治、经济与文化。在那遥远的往昔岁月，不同国家、不同民族的人群被它吸引，历经长途跋涉来到高昌，有的在这里短暂停留，交易商品获取收益，有的在此定居、生活，他们分别用不同的方式参与了高昌历史的创造。东、西方文化也因此而汇聚、交流、融会，形成了区域化的独特文化环境，孕育出与众不同的宗教信仰和艺术创造。

然而，岁月抵挡不了流沙的侵蚀，环境变迁无情地带走或掩埋了众多民族曾经生活的痕迹，留下的只是残缺不全的片段，想要窥见高昌古代生活的全貌已是极为奢侈的愿望。从十九世纪末至今，无论是探险家还是考古学家，无论是出于好奇心的驱使还是学术研究的需要，富有探险精神的勇敢者不得不在废墟和碎片中徘徊，挖掘、寻找古人生活的遗迹，努力地想要获得有关解读高昌历史与文化的实物资料和有效途径。

依据古代的称谓，学术界将吐鲁番盆地残存古代遗迹的地方统称为古代高昌地区。十九世纪末以来，中外探险家和研究者持续不断地专注于高昌地区的考古发掘和相关的学术研究，在政治史，经济史，社会、宗教及文化史等不同的学科领域中获得了丰硕的成果。石窟寺壁画遗迹是其中的重要发现，是研究高昌地区政治、宗教及文化史的重要图文资料，为了解高昌历史提供了另外一条有趣的途径。

在这本书里，我们将走进古代高昌石窟，阅读古老的壁画艺术，梳理学术界的相关研究与阐释，直观地展现古代高昌地区物质文化的有关内容。

1. 吐鲁番的自然环境

吐鲁番盆地地处新疆东部，位于东经89° 11′，北纬42° 56′，今天的行政区划包括吐鲁番市、鄯善和托克逊县，与古代高昌的疆域大致吻合。盆地在北部的博格达山和南部的觉罗塔格

山之间蜿蜒延伸，西部是喀拉乌成山。其中博格达峰海拔5445米，终年积雪。紧邻盆地南部山麓的艾丁湖面却低于海面，是全国最低的洼地。盆地由群山风化带来的沉积物堆积而成，形成了干旱或半干旱的地貌，再加上河流间歇性地冲击，形成了可供人居住的坦荡平原。盆地的地形、地貌与亿万年来遥不可及的逝去岁月密切相关，大地内部构造经历了复杂的剧变过程，地质褶皱造就了巍巍高耸的天山山脉，断裂则使得地势猛然下降，形成了吐鲁番盆地得天独厚的地理环境和典型的地貌，在地理学上具有极高的考察与研究价值。

盆地，四周高山阻隔，将海风严密地阻挡在外，一丝海风也无法进入。整个盆地的地势北高南低，向太阳倾斜，形成了非常特殊的地质、地貌和自然条件。盆地偏北缘是闻名遐迩的火焰山，整个山体呈赤褐色，夏季地表温度极高，方圆几百里，几乎寸草不生。盛夏红日当空之时，烈日照射下的砂岩灼灼闪光，炽热的气流翻滚上升，如同熊熊烈焰，火舌冲天，形成一道独特的景观。1889年，俄国人格鲁姆·格尔日迈洛兄弟在七月间穿越该地区，他们在《中国西部游记》中记述："如此近距离观赏，那么山峦之巅确实是令人沮丧的，未提供任何特别扣人心弦的地方……"[1]

火焰山山腹中留下许多沟谷，源于地壳运动断裂与河水切割，主要有桃儿沟、木头沟、吐峪沟、连木沁沟、苏伯沟等。沟谷中却是另一番迷人的天地，绿荫蔽日，风景秀丽，流水潺潺，瓜果飘香。峡谷河流源源不断地将水流注入盆地，在火焰山的阻挡之下渗入地下，形成地下水库，盆地绿洲丰富的水源来源于此，坎儿井的灌溉方式得益于储备丰厚的地下水资源。另外，盆地之中还有干旱的沙漠、零星的戈壁以及风蚀地带，共同组成了盆地别具特色的地形地貌。

欧洲探险家曾经被吐鲁番深深吸引，他们惊讶于吐鲁番盆地的奇异地貌，用各自的精妙之笔描述了亲眼所见的高昌绿洲风景。英国人马尔克·奥莱尔·斯坦因（Marc Aurel Stein）是世界著名的考古学家和探险家，他在著作中这样写道："从这个大砾石缓坡朝下走的时候，我们的视野既辽阔又清晰。我们能望见天山分水岭的雪峰、颜色较深的吐鲁番垦殖区，一直望到那条结着盐壳的地带，那就是吐鲁番盆地的最低部分。远方可以隐约看到沙漠山脉却勒格塔的轮廓线[2]，它构成了吐鲁番盆地的南界。"[3]瑞典人斯文·赫定（Sven Andera Hedin）也曾经从吐鲁番路过，"我们的车走到胜金口那尘土飞扬又颇具浪漫情调的野谷之中，谷里的溪流水势还很不小。河床被冲刷得至少有25米深，岸坡也很陡。有时，道路紧贴着岸边擦过，人们不禁担心，车轮滚过时它能否经得住，别把我们一下子抛到溪水里。"[4]

吐鲁番的气候特征异常突出，古代文献和探险家的著作中都有相关记载。《魏书·高昌传》说此地"地多石碛。气候温暖，……"[5]《宋史·高昌传》说"地无雨雪而

1 ［俄］格鲁姆·格尔日迈洛：《中国西部游记》第1卷，1896年圣彼得堡版，第167页。转引自［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译《古代高昌物质文明史》，中华书局，1995年，第5页。

2 却勒格塔，即觉罗塔格山。

3 ［英］奥雷尔·斯坦因著，巫新华等译：《亚洲腹地考古图记》第2卷，广西师范大学出版社，2004年，第805页。

4 ［瑞典］斯文·赫定著，徐十周等译：《亚洲腹地探险八年（1927—1935）》，新疆人民出版社，1997年，第210页。

5 《魏书》卷一〇一《高昌传》，中华书局，1974年，第2243页。

极热，每盛暑，居人皆穿地为穴以处”[1]。来自欧洲的探险家们“一致强调该地区肆虐的极端干旱，非常酷热和寒冷”[2]。古今中外的文字描述存在一些差异甚至有所矛盾，其中所使用的词汇却都不同程度地准确陈述了吐鲁番盆地的气候特征。

首先是干旱。盆地四周山峦环绕，北部高高的山峰形成一道天然的屏障，阻挡乌云、雨雪飘往盆地，高耸入云的博格达山峰将飘荡的乌云完全驱散。干燥的狂风却可以翻越山川，席卷盆地，在瞬间引起尘土漫天、天昏地暗的可怕风暴。在盆地的南部，海拔低缓的山峦又未能阻挡来自塔克拉玛干沙漠干燥的热风侵袭。雨水成为吐鲁番盆地的稀有之物，年降水量约16毫米，蒸发量高达3000毫米。

其次是酷热与寒冷交替出现。在夏季，盆地平均气温在30℃—36℃度之间，曾经有过最高气温49.6℃的纪录，炎热的气流中几乎没有湿度。1893年俄罗斯曾派遣通讯员在盆地的东部边缘建立气象观测站，观测站存在了两年时间，通讯员记载下48℃和64℃的高温。细心的读者还可以发现，在不同的记述中对盆地内的温度有不同的描述，甚至有些相互矛盾，事实上这些描述都没有错，其原因在于盆地内温差极大，这种情况出现在一天之间，也出现在一年之内。即便在仲夏季节日温差平均可达15℃。到了隆冬季节，吐鲁番就变得寒气逼人，在凛冽寒风的吹拂下，十月就开始结冰，最冷时气温可以降到零下25℃。酷热与温差为农业带来了有利条件，《魏书·高昌传》如此记载，“气候温暖，厥土良沃，谷麦一岁再熟，宜蚕，多五果，又饶漆。有草名羊刺，其上生蜜而味甚佳。引水溉田。出赤盐，其味甚美。复有白盐，其形如玉，高昌人取以为枕，贡之中国。多蒲萄酒。”[3]

再次是春夏之交的可怕风暴。由于盆地气压低，吸引气流流入，可造成每秒达50米的春季风暴。二十世纪初，美国人文地理学家亨廷顿在吐鲁番遭遇风暴，见识了其可怕的威力，骤起的风暴掀起尘土，瞬间遮蔽了明媚的阳光。

尽管地理环境特殊，气候特征异常，古代游牧民族政权和中原汉政权却无不觊觎此地，因为在中原通往西域的丝绸之路的贸易通道上，高昌位居丝绸之路的交通枢纽之处，地理位置极为重要。《魏书·高昌传》记载，汉代时征战西域的汉族军士已经进入这块高山之中的绿洲，高昌的称谓也出自汉朝。“高昌者，车师前王之故地，汉之前部地也。东西二千里，南北五百里，四面多大山。或云昔汉武遣兵西讨，师旅顿弊其中，尤困者因住焉。地势高敞，人庶昌盛，因云‘高昌’。亦云其地有汉时高昌垒，故以为国号。”[4]

吐鲁番盆地的自然环境受到地理位置、地形、地貌等因素的影响和制约，从古到今，几乎没有太大的变化，高昌时期的雨露、阳光以及极端的恶劣气候和现在也没有什么区别。特殊的自然环境以及疆域影响了古代高昌的历史、文化艺术和宗教信仰的形成，同时大陆性干旱气候又为保存古代高昌的文化遗迹提供了有利的条件。

1 《宋史》卷四九〇《外国传·高昌国》，中华书局，1977年，第14111页。

2 ［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》，中华书局，1995年，第7页。

3 《魏书》卷一〇一《高昌传》，中华书局，1974年，第2243页。

4 《魏书》卷一〇一《高昌传》，中华书局，1974年，第2243页。

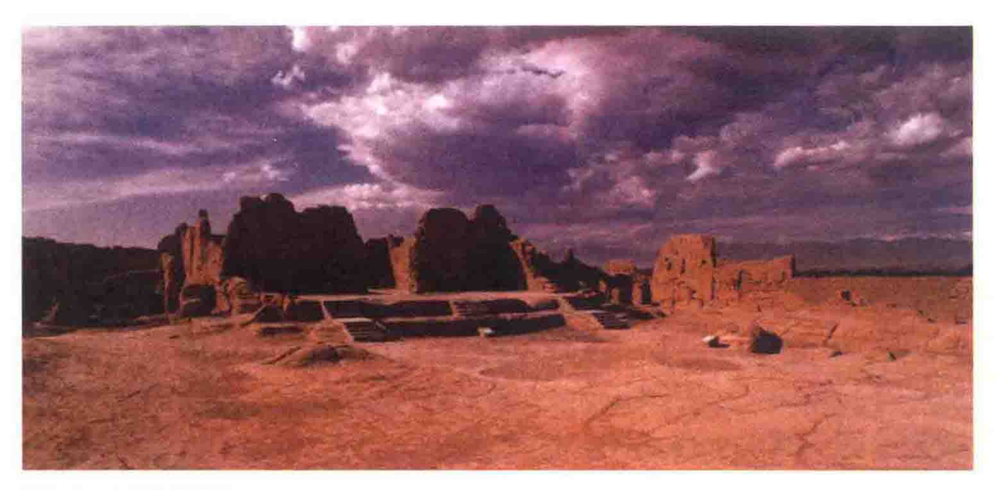


图0-1 交河故城遗址

2. 高昌诸王国的兴亡

吐鲁番盆地的史前史在早期的探险活动中没有受到重视。通过第一次世界大战之后的中国-瑞典联合考察以及中国的近代考古活动，可以断定盆地中有属于新石器时代人类活动的遗迹，例如在阿斯塔那发现的石制工具、陶器残片等。

中原汉王朝时期，盆地内居住着姑师民族，西汉武帝时期（公元前156年—前87年），姑师分裂为车师八国，车师前国掌控着该地区。《汉书·西域传》记载："车师前国，王治交河城。河水分流绕城下，故号交河。"[1]依据文献的记载而知，车师人在公元前二世纪前后就以此地为都城。1992—1995年，由日本政府出资，中日两国政府和联合国教科文组织共同组织并实施了交河故城的挖掘、保护和维修工作，交河沟北一号台地车师贵族墓地的发现与相关文物的出土印证了史书中记载的史事[2]。考古资料还从文化方面证明了车师前国早已是一个民族复杂、文化多样的国家，出现了塞种、大月氏、乌孙以及匈奴等民族文化，为古代高昌文化多样性的发展奠定了基石（图0-1）。

吐鲁番盆地虽地处边陲，却因周围山脉之中山口谷道交错，为盆地通往四方带来了交通上的便利。往东与中原相连，往西可通往西域诸国，往北可掌控草原，往南扼住丝路要冲，历代兵家、各种性质的中央政府或统治政权都力图争夺并掌控此地。汉武帝时授命张骞出使西域，企图联合月氏、乌孙共同抵抗匈奴，虽然初衷未能实现，但是却激发了汉政府向西发展、控制西域的意图。汉政府与匈奴五次战争都未能夺得车师，直到神爵二年（公元前60年）管理西域事务的匈奴日逐王降汉，车师才归属汉朝，由此揭开了高昌历史的新篇章。西汉置戊己校尉，并屯田车师国，治所"高昌壁"的记载始见于《汉书》，是西汉屯军"诸壁"之一，其遗址在今天吐鲁番市东南40公里的高昌古城（图0-2）。天凤三年（公元16年），匈奴与焉耆共谋进攻车师，车师再度被匈奴占领。

---

1 《汉书》卷九六下《西域传下》，中华书局，1964年，第3921页。

2 参见新疆文物考古研究所等编著：《交河故城——1993、1994年考古发掘报告》第一章，东方出版社，1998年。



图0-2 高昌古城

西晋灭亡之后，北方相继建立五胡十六国。此地先后分属前凉、前秦、后凉、段氏北凉、西凉、沮渠氏北凉、阚爽和高昌沮渠氏北凉八个割据政权。前凉张骏建兴十五年（327年）始置高昌郡，治所高昌壁更名为高昌城，至北魏太平真君三年（442年）是高昌郡时期。之后，沮渠式、阚氏、马氏、麹氏先后建立高昌国，以高昌城为国都，史称高昌国时代。在这段历史时期，当地的居民除了从西域等地移民而来的少数民族之外，70%以上的居民均为由于战乱而不断进入高昌的汉地移民，在诸多历史文献中可见移民的记载，如《魏书·高昌传》、《资治通鉴》等。移居高昌的汉地居民成为当地汉文化的承载体，唐太宗曾言："高昌之地，虽居塞表，编户之甿，咸出中国。"[1]

贞观十四年（640年），唐灭麹氏高昌国，置西州，把吐鲁番盆地纳入唐王朝的直接管辖之下，进行全方位的经营和管理。唐太宗继续推行移民政策，使西州成为唐经营西域、掌控丝绸之路的重要根据地。此行为在历史上有极为重要的意义，从交通史的角度看，推动了东西方的往来；从文化史的角度看有着更为重要的成效，那就是将中原汉文化移植到西域。

840年，在回鹘西迁的浪潮中，其中以庞特勤为首的一支迁到吐鲁番、吉木萨尔地区。866年，回鹘大举进攻，取得西州、北庭、轮台等要地，在高昌建立政权，史称高昌回鹘王国（或称西州回鹘王国），以高昌为首都，北庭（即吉木萨尔）成为夏都。十三世纪初，蒙古西征，将天山南北纳入蒙古国的统治，高昌归顺于蒙古，政治、经济、文化上保持着半独立的状态。元蒙哥汗时期，西北蒙古宗王发动叛乱，争夺北庭和高昌，至元二十年前后（1283年）在元军保护下高昌畏兀儿亦都护政权王室东迁甘肃永昌，原高昌辖地先直属元朝中央政府统辖，后来落入成吉思汗后代建立的察合台汗国统治，高昌回鹘王国就此终结，灿烂辉煌的高昌古城由此而衰落，直至

1 ［唐］许敬宗编，罗国威整理：《日藏弘仁本文馆词林校证》卷六六四《贞观年中巡抚高昌诏一首》，中华书局，2001年，第249页。

废弃。

回鹘民族西迁之前是草原游牧民族，拥有本民族的悠久历史与文化，又长期与中原地区保持经济和文化上的往来关系，后来定居西域诸地时，回鹘人逐渐从游牧民族转化成以农耕为主的民族。回鹘民族对农业文明与游牧文明、中原文明与西方文明的交流保持了宽广的胸怀，采取兼容并蓄的态度。在这段历史时期，高昌回鹘王国内政治、经济相对稳定，文化发达，尤其是在宗教文化方面，奉行着宽容的政策，多种宗教信仰并存，古代遗迹中留下了摩尼教、佛教和景教的信仰痕迹。吐鲁番地区考古发现的回鹘文化遗迹，如文书、石窟壁画、雕塑、纺织品、宗教作品等，充分体现了高昌回鹘国时期文化的多样性和丰富性。

3. 高昌与中原的往来通道

高昌与中原的往来甚早，《魏书》中记载高昌“东去长安四千九百里，……去敦煌十三日行”[1]，两地交通往来的道路可谓遥远，交通的通道在古代文献中也多有记载。王素著《高昌史稿·交通编》是一部研究汉唐时期高昌交通历史的著作，其中以考古文物和文献研究相互印证，理清从中原前往高昌的道路有四条：白龙堆道、大沙海道、伊吾路、青海路[2]。

白龙堆道是最早开辟的道路，从敦煌玉门关、阳关西行，过三陇沙、白龙堆，北越库鲁克塔格，是前往车师、高昌的近道。古代文献中对此道的记载略有不同，《史记》、《汉书》中记为北道，《魏略》中记为中道，《唐书》中记为大碛路。途中的白龙堆是盐碱大戈壁，从鄯善国北部经过。《北史·西域传》记载鄯善国“地多沙卤，少水草。北即白龙堆路”，这条道因此地难走而得名[3]。

大沙海道，即《汉书》与《魏略》中的新道、《西域图记》的柳中路、《西州图经》的大海道。此道避开了白龙堆，由高昌柳中东南进入大沙海，沿五船及库鲁克塔格北，过横坑，可通向敦煌玉门关。当然此道也非平坦之路，最难走的是大沙海，即今天的噶顺戈壁。

伊吾路，《后汉书》、《西域图记》中记载的道路，有的文献中称为居延路。由高昌出发，沿天山南麓东行，经伊吾（今新疆哈密），东南往敦煌、晋昌（今甘肃瓜州东南）方向，途中最难走的是莫贺延碛，故又称莫贺延碛路。从高昌到达伊吾之后，还有两条道路可以选择，一是继续东行，经居延前往中原，二是向东北经草原去往中原。

青海路，是汉魏时期的羌中路或西羌路，东晋南北朝时期的河南路或吐谷浑路，主要在河西走廊不能通行的情况下使用。因此路往返都经过青海湖，并且行走在今天的青海境内，所以被命名为青海路。此路从高昌出发，前往鄯善，再进入柴达木盆地，经吐谷浑城、青海湖、汉故西海郡城（今青海海晏县城西）、西平郡（今青海西宁），前往中原或江南。

高昌与中原王朝之间在政治、经济、文化上都有着复杂、深厚而且长久的往来

1《魏书》卷一〇一《高昌传》，中华书局，1974年，第2243页。

2 王素著：《高昌史稿·交通编》第二章，文物出版社，2000年。

3《北史》卷九七《西域传》，中华书局，1974年，第3208页。

关系，交通道路的畅通显得尤为重要，开辟的多条通道是两地频繁往来的历史见证。虽然从高昌通往中原的道路不止一条，但是无论怎么走都有数千里之遥，除了翻越群山，还必须途经大漠戈壁，不仅地形复杂，而且气候极端严酷，迷途之事时有发生。道路的遥远、路途环境的恶劣未能阻挡高昌与汉地的联系，汉地的物质与精神文化经由交通道路上往来的人群源源不断地输送到高昌，融入高昌文化之中，使之成为西域汉文化的发展源地。同时，在中原与边地物质、文化上的交流往来方面，高昌也起着传播者的作用。

4. 高昌与周边民族的往来通道

从车师前国时期开始，高昌地区和周边国家和民族保持着往来关系，古代文献中留下了相关的记载。据考证，前凉张骏时代可能有天竺使者曾来贡象，而此时也正是前凉据有高昌时期，与天竺的往来在一定程度上有助于高昌佛教信仰的传播。沮渠氏北凉时期，沮渠蒙逊玄始四年（415年）与大夏国结盟，“夏王勃勃遣御史中丞乌洛孤与蒙逊结盟，蒙逊遣其弟湟河太守汉平莅盟于夏。”[1]《晋书·赫连勃勃载记》也记录了相同的事件。吐鲁番及河西地区出土的大夏真兴、承阳（光）纪年的文物（包括大夏文文献），是两国交通往来的证据。

高昌与西域的众多国家都有着悠久的往来历史，与伊吾、焉耆、龟兹、于阗等国交往频繁，尤其是龟兹。《大慈恩寺三藏法师传》卷一记录了玄奘法师告别高昌，麴文泰为其写二十四封书，“通屈支（龟兹）等二十四国，每一封书附大绫一疋为信”[2]。有学者认为其中不少是以龟兹为首的西域国家。

高昌与中亚国家的往来也在考古发现的文物中得到证实。吐鲁番出土的阚氏王国至麴氏王国时期的文书中，常见波斯国的物品名称，诸如波斯锦、波斯锦面衣、波斯锦被褥、波斯萨珊银币、萨珊式织锦也是考古发现的常见之物。

高昌独特的地理位置使之成为东、西交通的要冲，民族迁移、东西方使者、商贾、僧侣都途经这里，有的选择在此定居，致使该地区成为多民族聚居的地方，促成了高昌民族文化的多样性和丰富性。汉人是高昌地区的主体民族，他们陆续从中原内地迁徙而来，携带了汉地的文化传统与习俗，儒家思想占据着重要的地位，道教文化也在此流布。高昌与西域诸国的往来吸引了西域的鄯善之后、焉耆、龟兹、以及疏勒王族来到高昌定居。至宋代，王延德出使高昌回鹘时，除了遇见汉人、回鹘人之外，还有“南突厥、北突厥、大众熨、小众熨、样磨、割禄、黠戛司、末蛮、格哆族、预龙族之名甚众”[3]。粟特人是往来商贾中的重要人群，他们擅长经商，有的人熟悉多国语言，他们的信仰也很丰富。丝绸之路上的一些重要贸易区域还逐渐形成了粟特人聚居的场所。高昌回鹘时期，昭武九姓之后成为当地的居民，他们信仰袄教。据吐鲁番出土文书记载，在麴氏高昌时期，曾设有专负责袄教事务的官员“萨簿”（唐代称“萨宝”）[4]。

---

1 《资治通鉴》卷一一七《晋纪三十九》，中华书局，1956年，第3679页。

2 ［唐］慧立、彦悰著：《大慈恩寺三藏法师传》卷一，中华书局，2000年，第24页。

3 《宋史》卷四九〇《外国传·高昌国》，中华书局，1977年，第14112页。

4 王欣著：《文本解读与田野实践：新疆历史与民族研究》第十章，中国社会科学出版社，2013年。

高昌是多民族共同聚居之地，各民族间往来频繁，造成民族文化的相互渗透，并走向融合。多民族文化往来与融合的生动画面被清晰地呈现在高昌石窟壁画中。

二、高昌地区的考古发现

对古代高昌的了解在很大程度上依赖于近现代的考古发现。从十九世纪初到今天，高昌地区的考古发掘一直未能停止，不断地为高昌历史文化研究提供新的材料与信息。

1. 早期的探险活动

西方探险家或者考古学者开拓了新疆地区早期的探险活动。早期的考察活动大多与宗教势力有关，考察者也多以使节的身份前来。公元二世纪，希腊地理学家托勒密（Ptolemaios）在《地理志》中记录了地理学家马利努斯（Marinos）和马其顿商人马埃斯·梯蒂亚努斯所遣商队进入新疆考察、贩运中国丝绸的经历，时间大约在公元一世纪[1]。845年，阿拉伯哈里发派遣以萨拉姆为首的50人考察团到西域进行为期两年半的考察。从九世纪至十七世纪，火者盖耶素丁、依宾麦黑尔、柏朗嘉宾、卢布鲁克、伯哥洛提、费尔多·扎科维奇、叶夫拉依莫夫等外国经行者到过西域，有的还留下旅行日记或有关记述，最知名的当然是意大利人马可·波罗及其游记。葡萄牙人鄂本笃跟随商队穿越吐鲁番，他残存的日记由耶稣会的利玛窦整理转述，收录在《利玛窦中国札记》中，成为研究中西方交通史的重要资料。

十九世纪初，中国清政府被迫向西方列强开放贸易门户。1879年，清政府钦差大臣崇厚在沙俄的愚弄威逼之下签订了《利瓦吉亚条约》，俄罗斯取得内蒙、新疆等地商贸免税权，并在吐鲁番、乌鲁木齐、哈密等地增设领事。该事件成为一个起点，掀起了一股前往中亚探险的强大潮流。西域的古老文明闪耀着奇异的光辉，它吸引中外探险家一次次翻越高山冰岭，一次次穿行荒漠死界，一次次出入塔里木的绿洲。

俄罗斯早期的探险考察团以地理考察为主，也涉及一些自然科学的内容，他们探查山川地貌，绘图测量，记录生物物种等。1870—1888年，尼古拉·普热瓦尔斯基先后四次到中国西部探险，他的主要兴趣在于记录动植物和地理考察，并在所到区域的动植物研究方面取得了显赫的成果。1879年，俄国植物学、圣彼得堡皇家花园总管雷格尔（E.Regel）从乌鲁木齐南下，穿越博格达峰到达美丽富饶的吐鲁番盆地，他成功到达盆地的许多地方，如哈拉和卓、吐峪沟、托克逊绿洲等。高昌引起了他的浓厚兴趣，除了详细考察当地气候、植物物种之外，他努力记录下亲眼所见的古代建筑，甚至绘制了高昌古城的平面图，标注建筑物的方位。雷格尔看见了一大片建筑墟址，一座如同古罗马般的城市，继而断言这是古代新疆的一个文化发达民

1 赵汝清、李琼、王宏谋：《葱岭：古代向西开放的门户》，《西北第二民族学院学报》2003年第4期，第6页。

族的建筑物。在他的眼中，残留的建筑相当古老，并且如此雄伟，而盆地中的现代建筑却简陋而平庸。尽管雷格尔的描述相当不准确，但是由他首次提供的信息已经指出了高昌古城的重要意义。在这片遥远的土地之上，保存着大量有价值的古代遗迹，这一点引起了更多西方学者和探险家的兴趣。

1880年，俄国的格楼姆兄弟（G.and N.Grum-Grimailo）到达新疆地区，重点考察了吐鲁番绿洲，之后他们撰写了《西部中国纪行》三卷本报告，在1896—1905年间陆续出版。因为考察报告用俄文撰写，所以未能引起欧洲学者的重视。报告详细地记载了在吐鲁番盆地、南北山脉中所见的风景、动植物、建筑、古迹和居民的外貌、社会习俗以及他们的语言和歌谣等，其中的地图和插图具有极高的价值。格楼姆兄弟的见闻得到了俄国探险家科兹洛夫（Koezlov）的科学查证。

除了俄罗斯之外，其他国家也相继开展探险考察活动。1886年，英国人卡里（Carrey）在吐鲁番考察。同年，英国官员荣赫鹏爵士（Sir Francis Younghusband）与商队一起，翻越天山，经哈密、吐鲁番、焉耆、阿克苏、喀什噶尔到叶尔羌进行探察活动。1898年，芬兰赫尔辛基的默斯尔·东尼尔（Messrs Donner）和波龙·马克（Baron Munck）考察队前往中亚及中国西部，此次考察经历大大丰富了欧洲对该地区的了解。

2. 深入腹地考察与发掘

十九世纪末，西方掀起一股东方学研究的热潮，西域地区丰富的地下古代宝藏吸引了更多西方人的目光。至二十世纪前期，新疆地区的探险活动转而以考古为主要内容，考察和发掘的范围扩大到历史、语言、民族、宗教等领域。

俄罗斯是最早开始深入考察吐鲁番古代遗迹的国家。1894—1895年间，罗伯罗夫斯基和彼得·库兹米奇·科兹洛夫两位探险家先后到达高昌和吐峪沟等遗址。1896年，他们向俄罗斯皇家学会提供了在吐鲁番绿洲不同地点收集到的分别用中文、回鹘文和梵文等几种文字书写的手稿碎片。俄罗斯皇家地理学会秘书长戈力果理耶夫对手稿表现出极大关注和兴趣，在对手稿进行了一系列的鉴定并做了报告之后，学会组织了一次为期四个月的探险活动。此次活动以高昌和吐峪沟为重点考察目标，人类学博物馆馆长季米特里·克莱门兹（D.Klementz）是这次考察的领队。这是西方第一次为研究高昌地区的遗址和遗物而进行的探险活动，它所带来的直接结果是促成了二十世纪初更大规模地考察西域的新时代的到来，甚至引起日本和欧洲各国学者在中亚考古探险的激烈竞争。

关于克莱门兹的考察，法国法兰西学院汉文化研究中心的张惠明在《1898至1909年俄国考察队在吐鲁番的两次考察概述》中有较详细的陈述[1]。1898年5月中旬，克莱门兹带领考察队离开圣彼得堡，返回时已经是9月底，大部分时间被耗费在旅途上。他们在吐鲁番地区停留了大约1个月，考察了交河故城、高昌古城、阿斯塔那和哈拉和卓古墓群、柏孜克里克石窟，以及吐峪沟、胜金口、连木沁峡谷中的佛寺遗址，还有一些不知名的小遗迹，例如拜西哈尔、七康湖、木头沟一带的小石窟。

1 张惠明：《1898至1909年俄国考察队在吐鲁番的两次考察概述》，《敦煌研究》2010年第1期，第87—91页。



图0-3　吐峪沟石窟壁画（线描图），克莱门兹考察队编号第36窟，考察队1898年绘制



在考察石窟的过程中，考察队给雅尔湖、胜金口、木头沟和吐峪沟等处的石窟或佛教建筑编号，拍摄照片资料，绘制佛寺石窟建筑的草图，以及一些石窟壁画的线描草图（图0-3）。克莱门兹的考察成果都写入《1898年俄罗斯皇家科学院吐鲁番探险考察报告》，考察获得的照片、草图、考察路线图、旅行日记等大都被收藏在艾米尔塔什博物馆，俄罗斯科学院东方学研究所圣彼得堡分所也保存有部分照片资料。但是奥登堡的报告《1898年克莱门兹在吐鲁番的考察》提供了令人沮丧的信息，克莱门兹考察队受到照相机技术条件的限制，考察中所拍摄的照片有相当数量因为拍摄得不好而被搁置，只有其中很少部分被选择出版。

克莱门兹考察队在旅途中还做了一件应当受到严厉谴责的事，他们成为最早在吐鲁番的古代遗迹中盗取、破坏壁画的欧洲人。他带领的考察队所到之处肆意割取壁画，在不具备历史学、语言学和艺术考古学等专业知识的情况下，随意割取图像和题记，破坏了文字与图像的完整性。再加上没有记录和说明分割壁画的顺序，致使壁画成为孤立的残片，不但给古代遗迹造成了永远无法弥补的破坏和损失，而且其不科学的考察方式也给复原壁画带来巨大的困难。在德国探险家勒柯克看来，克莱门兹的探险考察中并未能取得多大的“收获”，根本无法和德国探险队后来的考察成果相“媲美”。

1899年10月17日，第11次国际东方学代表大会在罗马召开，克莱门兹借此机会向国际学术界公布了他在吐鲁番绿洲的考察情况和惊人发现，引起了强烈反响。探险爱好者和各领域的学者从他的报告中读出了这样的信息：吐鲁番的古代商贸聚居地还保持着原来的面貌，没有受到盗宝者的过多破坏。1902年，在汉堡召开的国际东方学会议上，成立了“中亚和远东历史学、考古学、语言学、民俗学研究国际学会”，其宗旨是把考察、研究中亚当成一项国际性的共同事业来进行。这个学会很快就名存实亡，但是在之后的几年时间里，德、英、俄、日等国考古探险队纷至沓来，将吐鲁番的考古发掘工作纳入到对整个塔里木盆地进行全面研究的范畴。考古发掘的遗迹和文物重新证明了新疆考古的重大历史意义，许多学者的误解或原有的学术观点被推翻，欧洲学术界开始重新审视曾经被黄沙掩埋的古代丝绸之路上的绿洲文明。

1900年，克莱门兹亲自为俄罗斯考古学会制定了一份为期三年的考古计划，考察区域包括和田、库车、吐鲁番以及天山南部的一些地方。在俄国人再次踏入吐鲁番之前，德国人受到克莱门兹、斯文·赫定等人中亚探险成果的巨大诱惑，由国王纪

尧姆二世（Guillaume Ⅱ）支持的“德国吐鲁番皇家考察队”围绕库车大绿洲和吐鲁番盆地先行展开了探险活动，其中出现了两位著名人物——格伦威德尔（Albert Grulnwedel）和阿尔伯特·冯·勒柯克（Albert Von Lecoq）。格伦威德尔是当时德国著名的画家、佛教美术学者和柏林民俗学博物馆印度事务部主任，在印度佛教、吐蕃佛教、印度和吐蕃的圣像学和方法论研究领域享有举世瞩目的成就和声誉。在与俄国同行会面交流之后，他在一份报告中表达了对俄、英等国的探险活动的担心，一方面担心文物被破坏，另一方面担心其他国家捷足先登。他认为那些举世罕见的新疆古代文物对佛教考古学、中亚民族学和中亚语言学有极大的价值。1902年11月—1903年3月，格伦威德尔的新疆探险得以成行。在成员的组成方面，德国探险队经过了周密而仔细的准备，和格伦威德尔同行的乔治·胡特（George Huth）博士专门负责研究地名和语言，工程师巴尔图斯（Bartus）负责解决技术问题。考察队的目的地是丝绸之路北道东部的吐鲁番绿洲，他们专注于高昌古城的研究。格伦威德尔从探险中夺取了相当丰富的文物，汉文、梵文、古突厥文、回鹘文、古藏文等大量古代文书，泥塑、壁画、木雕、木版画、绢画等佛教、景教、摩尼教宗教文物和世俗生活用品等，共计46箱，每箱重达37.5公斤。探险队的成果在德国引起了轰动，格伦威德尔也撰写成了《1902—1903年冬季在高昌故城及周边地区的考古工作报告》。1904—1914年间，勒柯克参与了接下来的三次中国新疆探险考察。他是一位极富冒险精神的探险家，曾经专门学习东方语言和考古学，阿拉伯语、波斯语、突厥语、梵文等都有涉猎，而且立志在东方学研究领域成就一番事业。考察队中还有一人值得关注，就是柏林民俗学博物馆的技术员巴尔图斯，他参加了四次考察活动，他熟练的技能为德国探险队切割、揭取、包装新疆壁画文物提供了技术保证，被勒柯克称为“优秀的工程师”。勒柯克的著述中充满了骄傲与自信的言辞，他认为德、俄、法等各国在中亚的历次考察都有很大的收获，但是“柏林收集品对研究佛教是如何从中亚向中国内地传播来讲更有价值。因为只有德国考察队拥有这样的人，他知道如何把壁画完整地锯下来，并安全包装运到柏林”[1]。勒柯克想把考古发现的文化宝藏尽可能地都带走，因而采取了大规模的切割式发掘，他的行为受到英国考古探险者马尔克·奥莱尔·斯坦因的指责，“德国曾以独特的方式挖掘过（吐鲁番的遗址），并且所有地方都挖掘得很彻底。……大寺院、庙宇都是用学术盗宝者的方式挖掘的，简直没有使用任何考古学周密仔细的方法。”[2]但相互的指责并未能改变这些来自不同国家的探险家的盗掘行为。

在高昌，勒柯克先后发现了摩尼教壁画、文献以及旗幡，一个繁荣的摩尼教社会重新呈现出来。在柏孜克里克，他挖开堆积的沙土，规模宏大的佛教壁画重见天日。勒柯克如此描述：“忽然，好像变魔术似的，在两边的窟壁上，奇迹似的露出了精美的壁画，其颜色是那么鲜艳，就好像是刚刚才画完似的。”[3]在语言和考古学方面的学识使得勒柯克对新疆的古代壁画和其他文物的价值有清楚的认识，他竭尽所能、不惜一切代价地疯狂攫取珍稀古文物。在格伦威德尔和勒柯克的带领

---

1 ［德］勒柯克著，陈海涛译：《新疆的地下文化宝藏》，新疆人民出版社，1999年，第12页。

2 ［英］珍妮特·米斯基著，田卫疆等译：《斯坦因：考古与探险》，新疆美术摄影出版社，1992年，第288页。

3 ［德］勒柯克著，陈海涛译：《新疆的地下文化宝藏》，新疆人民出版社，1999年，第79页。

下，德国探险队的四次新疆考察收获令世人瞩目，盗走文物共433箱，包括佛教壁画630幅，其他绘画、雕塑、古代文书写本无数。其中古代文献的数量巨大，涉及语言17种，书写的文字多达24种。这些文献与佛教、摩尼教、景教三种宗教信仰都有关系。

当时德国探险队获取的文物被收藏入柏林民俗博物馆，然而在二战期间，博物馆遭遇数次轰炸，28幅大型的精美壁画（包括来自柏孜克里克的9幅）全部化为灰烬。二战以后，部分文物流入俄罗斯。格伦威德尔和勒柯克带回德国的吐鲁番出土资料分别被整理编辑成《1902—1903年在亦都护及其邻近进行考古发掘的报告》（1906年慕尼黑）、《普鲁士皇家第一次新疆吐鲁番考察队的行程与收获》（《英国皇家亚洲学会会刊》1909年）、《新疆古代佛教圣地：1906—1907年在库车、焉耆和吐鲁番的考古记》（1912年柏林）、《高昌——第一次普鲁士皇家考察队所得新疆吐鲁番古物图录》（1913年柏林）、《中亚古代晚期佛教文物》（1922—1933年柏林）等。此后，东德曾陆续出版了《吐鲁番文集》，公布了部分文物资料。勒柯克关于新疆探险的部分著作被译为中文出版，例如《新疆的地下文化宝藏》、《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》、《中国新疆的土地和人民》等[1]。

1909年9月，俄罗斯科学院副院士奥登堡（图0-4）带领的考察队再次进入吐鲁番，在一个半月时间里，他们考察了交河故城、高昌古城以及吐鲁番老城，胜金口寺院遗址、柏孜克里克石窟、木头沟村附近的拜西哈尔、七泉湖（康奇湖）、吐峪沟、连木沁峡谷等石窟遗。

克莱门兹和格伦威德尔的考察报告深深影响了奥登堡，他的探险计划更加宏大，考察工作更科学、更细致。他大学时就读彼得堡大学东方语言系梵文波斯文专业，良好的语言基础也为此次考察带来了便利。考察队根据之前的记录选择考察地点，进行测量与拍摄工作，在参考早期探险成果的同时，致力于纠正其中的错误，将有缺陷的地方补充完整。在吐峪沟石窟，克莱门兹为编号第38号窟残存的壁画绘制了临摹线描图，判定残存的图案是带有圆环的公鸡头动物形象，美术考古家格伦威德尔在考察时用透明纸对相同的壁画做了细致的临摹，他认为壁画中不存在克莱门兹辨认的图案。奥登堡对壁画进行了仔细的

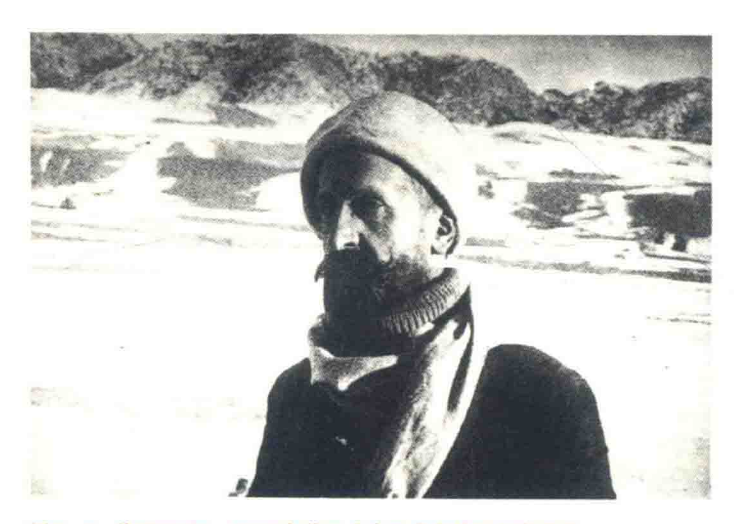


图0-4　俄国1914—1915年第二次中亚考察队队长奥登堡

1 ［德］勒柯克著，陈海涛译：《新疆的地下文化宝藏》，新疆人民出版社，1999年；勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年；勒柯克著，齐树仁译：《中国新疆的土地和人民》，中华书局，2008年。

辨识，加上两位队员的共同考察，他们认为壁画中的图案是野猪头像而不是公鸡头，这个形象确实存在，克莱门兹仅仅是在形象辨识上出现了错误。奥登堡考察队在柏孜克里克石窟作的平面测绘图，与格伦威德尔的相比有些小的差别，可以说更为精确，对研究者来说具有很高的参考价值。



图0-5　交河故城的佛塔，杜金摄，1909年


图0-6　高昌太仓塔楼，杜金摄，1909年

1909年，俄国奥登堡考察队对吐鲁番各个遗址进行了细致的调查，重新编号，绘制古建筑、石窟的位置图和平面测量图。队员杜金负责拍摄照片，还制作了一些建筑的平面简略草图，为壁画绘制了线描图，这些都是极为珍贵的资料（图0-5、图0-6）。奥登堡曾经一度对克莱门兹割取壁画的做法持反对态度，而且抱怨他给古代壁画遗迹造成了永恒的破坏，但是在考察中他没能坚守自己的主张，反而割取了更多的壁画，在数量上远远超过克莱门兹考察队。

克莱门兹和奥登堡探险活动获取的文物被收藏在俄罗斯艾米尔塔什国家博物馆，直到今天，只有很少一部分藏品已经整理发表，大部分还尚未公开。藏品的资料和图片都很稀少，它们的来源也不完全清楚，相关研究依然处于停滞状态。法国法兰西学院汉、藏、日文化研究中心成员张惠明在1997—2003年间，多次前往圣彼得堡调查这些藏品的来源和收藏情况，并在调查的基础上为艾米尔塔什国家博物馆收藏的吐鲁番藏品做出简目，包括藏品的内容、尺寸、材料、收集地点、时间以及保存状况等，是吐鲁番古文物研究的重要基础资料[1]。

接下来进入西域的日本探险队带有更多的东方色彩。虔诚的佛教徒大谷光瑞是一位受人尊敬的寺院长老，是近代日本佛教领袖之一。他景仰玄奘法师西行朝圣取经的游历，因此由他发起和组织的日本考察队以调查佛教东渐的历史史迹为目的。1902—1914年间，大谷探险队沿着玄奘的足迹在中亚和西域进行了三次考察，

1　张惠明：《俄国艾尔米塔什博物馆的吐鲁番收藏品》，《艾尔米塔什博物馆所藏俄国吐鲁番考察队收集品简目》，载季羡林、饶宗颐主编《敦煌吐鲁番研究》第10卷，上海古籍出版社，2007年，第221—294页。

考察队的经费来自于千万佛教徒的供奉。1902—1904年，渡边哲信和崛贤雄等人参与了第一次考察。法国人莫尼克·玛雅尔认为，从考古学的角度看第一次考察活动最为重要。在1908年之后的两次考察中，探险队员橘瑞超更引人注意。第一次进入西域的他年仅18岁，是古今西域游历史上记载的最年轻的一位。橘瑞超带着宗教信仰，前往西域收集佛经和佛教遗物，他凭借强大的适应能力和坚持不懈的敬业精神，跟随格伦威德尔、斯文·赫定、斯坦因的脚步，发掘了楼兰故城、尼雅遗址、库车千佛洞、交河和高昌古城等地。他在楼兰发现的《李柏文书》最为有名。文书是东晋咸和年间（326—334年）前西凉西域长史李柏致焉耆王的书信草稿，是前凉有史书可证的重要人物的文书遗迹。文书的书法笔画带有隶书的笔意，但已显露出东晋流行的行书风貌，对研究行书发展的历史具有很高参考价值（图0-7）。和书信同时出土的还有39个片段，大多是与信稿有关的表文，书写年代相近。斯坦因在英国见到文书之后甚为惊讶，并为自己在先行考察时的疏忽大意而后悔不已。

在吐鲁番，雅尔和图、木头沟、柏孜克里克、胜金口、哈拉和卓、吐峪沟是考察和发掘的重点，大谷探险队发现了佛经残卷、佛画残片、泥



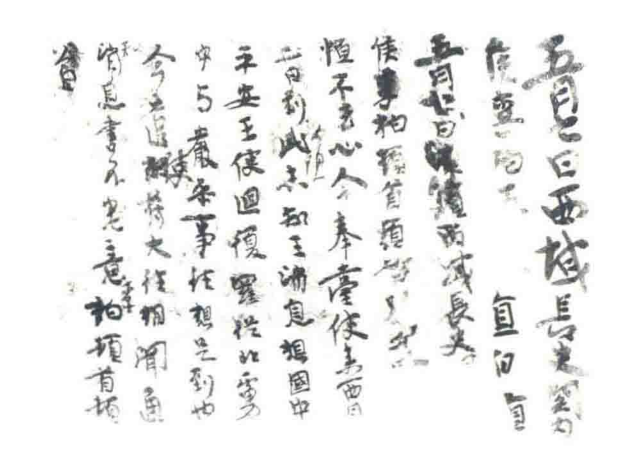


图0-7　李柏文书，1909年3—4月发现于新疆古楼兰遗址，东晋咸和年间书信草稿，大谷探险队发现，日本京都龙谷大学图书馆藏



图0-8　马尔克·奥莱尔·斯坦因爵士

塑佛头、壁画等，他们同样剥取了有价值的壁画。橘瑞超的探险历程记录在《中亚探险》中，这是一本通俗性的探险游记，这位有着宗教信仰的探险家从自己独特的视角，颇有感染力地书写了探险过程中所见的民俗与风情，以及当时感受到的得意与失望。《西域探险考察大系·橘瑞超西行记》一书以他的著作为核心，并编译收录了有关橘瑞超在西域探险活动的文章，是进一步认识二十世纪西域探险史的重要著作[1]。

回顾外国探险队在中国西部的考察史，英国探险家马尔克·奥莱尔·斯坦因（Marc Aurel Stein）是让世界都无法忘记的人物（图0-8），他在考古学、艺术史学、语言学和地理学领域都享有较高的声誉。为了他向往的如同亚历山大大帝远征般的探险事业，他多次前往中国新疆东部与南部地区考察，并且终生著述写作。他在敦煌莫高窟发现藏经洞，发现大量的文献和艺术宝藏，令世界都为之震动。

在英国和印度政府的支持下，1900—1931年的三十年间，斯坦因四次前往中亚考察，每次考察时间一至三年不等，中国新疆和甘肃是探险活动考察的重点地区，他的三次探险经历和考古发现记载在《沙埋和阗废墟》、《西域考古记》、《亚洲腹地考古图记》等著作中，其中记载了作者在东迄河西走廊，经新疆塔里木盆地，西至阿姆河上游和伊朗，南自兴都库什山，经准噶尔，北达内蒙古西部地区的范围内进行的考古调查和发掘资料。这些著述系统、详尽地介绍了考古和发掘遗址的地形、地貌、发掘过程和结果，深入地分析和研究了所见的遗迹和获取的遗物，附载了大量遗迹插图，遗址平、剖面图，遗物图版和调查地区的地图，并且汇集了当时西方学者对该领域的研究成果。

《亚洲腹地考古图记》是1913年7月—1916年2月考察经历的报告，书中记录了他对吐鲁番地区的强烈兴趣和艰难的考察历程[2]。在斯坦因的计划中，吐鲁番盆地是秋天和冬天的考察基地，他在北庭寺院遗址、古代高昌国的遗址、哈拉和卓墓群、吐峪沟遗址、柏孜克里克遗址的石窟和寺院进行考古挖掘工作，还不停地向当地人购买汉文、婆罗迷文、回鹘文等珍贵的手稿残件（图0-9）。斯坦因在吐鲁番的考古



图0-9　斯坦因和队员们在吐鲁番的高昌古城

1　[日]橘瑞超著，柳洪亮译：《西域探险考察大系·橘瑞超西行记》，新疆人民出版社，1999年。
2　[英]奥雷尔·斯坦因著，巫新华等译：《亚洲腹地考古图记》，广西师范大学出版社，2004年。

工作同样具有相当可怕的破坏性，仅从柏孜克里克洞窟剥取下来的壁画包装后就有145箱，重量超过8吨。他为此费尽心机，以保证文物安全运送回国。

从研究的角度看，斯坦因发现的考古遗迹、遗物以及他的著作是研究新疆、中亚重要的实物资料，是探索古代丝绸之路最直接的考古新材料，在历史学、民族学、建筑学和古代艺术史等诸多研究领域都具有十分重要的意义和极高的学术价值，这些发现还促成了二十世纪许多相关研究新领域的开辟。

西方探险家最早进入中国新疆地区进行考古探险活动，盗走大量文物，因此外国学者最早涉足新疆地区的古文物研究，成就了他们在世界范围的学术研究和影响，客观上促成了吐鲁番学的国际性。

3. 中国的考古发现

西方国家疯狂的探险、盗掘活动以及他们的研究成果逐渐引起了中国有识之士和学者的注意。在清末和民国时代，中国学者也有过搜集和发掘吐鲁番文物的活动，并开始研究丝绸之路上的古代文化，但是考古发掘缺乏组织性和科学性，由乡人滥挖或散见整理的情况并不少见。

1927年是中国吐鲁番学发展的重要年代。当年5月9日，中瑞中国西北科学考察队在瑞典探险家斯文·赫定和中国学者徐炳昶的带领下前往西北，开始了长达8年的野外科学考察活动。这次考察可谓艰苦卓绝，考察期间政权动荡，战火连绵，危机四伏，在西北各族各界有识之士的帮助支持下，考察队在地质、地理、气象、考古等领域的考察都获得了成功。作为中方成员，考古学家黄文弼开始了他的西北考察活动。1928年和1931年，黄文弼两次重点考察吐鲁番、焉耆、库车等地，古代遗址、古代石窟和古墓地都是他的考察对象。面对柏孜克里克人为损毁的痕迹，黄文弼心痛地写道："上述第七、九、十一、十八各洞皆有残毁痕迹，显系被人有意铲除者，后查德人勒柯克所刊布《高昌》，称在第四、第九两洞壁画铲取甚多，而第九洞几乎全部铲取……一幅完整壁画，既经破坏，则他人若欲研究壁画在洞中之整个情形，及洞中各部分之关系，已不可能，又被暴力铲取，残存部分因之遭受损伤者亦多。"[1]

后来，黄文弼整理了考古材料并发表多部著作，《高昌》（1931年）、《高昌砖集》（1931年）和《吐鲁番考古记》（1954年）为吐鲁番学研究提供了一系列有价值的资料，他还写出了一批有学术影响的历史文献研究论文。黄文弼的考察与研究揭开了吐鲁番学研究的新阶段，更重要的是为中国吐鲁番学的历史文献研究取得了坚实的成果。

新中国成立后，中国政府开始对甘肃、新疆的古遗址进行挖掘、修复和研究，设立专门的保护和研究机构，组织专家和专业人员进行测绘、拍摄等考察工作，不断推进新中国的考古研究。同时，依然与瑞典、法国、日本、联合国教科文组织等国外研究机构保持合作，吸收国内外学术活力，保持吐鲁番学研究的国际性。

1953年，西北行政委员会文化局派武伯纶、常书鸿带领新疆文物调查组考察新

---

1 黄文弼著：《吐鲁番考古记》，《考古学特刊》第三号，中国科学院考古研究所编辑，1954年，第6—7页。

疆石窟。武伯纶的《新疆天山南路的文物调查》记载了此次调查的情况，包括高昌地区的石窟[1]。

1960年，新疆文物考古研究所成立，成为西域研究中一支年轻的力量，他们承担着新疆地区文物保护、考古、发掘和研究工作。

1961年，以阎文儒为首的新疆石窟调查组对天山以南的石窟进行了全面考察，《新疆天山以南的石窟》一文记载了考察石窟的形制、壁画内容和风格、年代分期等，为新疆石窟的研究提供了基础材料[2]。

1959—1975年，新疆考古部门在吐鲁番阿斯塔那和哈拉和卓先后进行了13次发掘，出土了大量文书和文物。新出土的吐鲁番文书有系统发掘记录，符合考古学的要求，在释读和理解上更加便利，对于相关的研究有很大促进作用，将吐鲁番学推入研究的高峰时期。

1978—1980年，吐鲁番地区文物管理所对柏孜克里克坍塌损坏的洞窟进行清理维修，陆续出土了壁画、泥塑残块、文书写本、壁画稿本等。

1979—1980年，中国社会科学院考古研究所新疆队在北庭高昌回鹘佛寺遗址发掘，这里曾经是高昌回鹘建立的王家寺院。佛寺遗址中保存了大量的塑像、壁画和回鹘文题记，规模宏伟，绘塑精美，与吐鲁番地区的同类遗迹相辅相成，反映了高昌回鹘灿烂的文化艺术，展现出高昌回鹘高度发达的佛教文化盛境（图0-10）。考古发掘的资料在整理之后形成报告《北庭高昌回鹘佛寺遗址》[3]。

1992年10月，中国社会科学院中国边疆史地研究中心、新疆维吾尔自治区文联西域艺术研究会与瑞典国家民族博物馆、瑞典斯文·赫定基金会联合主办的“20世纪西域考察与研究”国际学术讨论会在乌鲁木齐召开。10月3日—10月6日，来自中国、瑞典、英国、美国、日本、新西兰等国家的学者就西域历史、地理、考古、文化、民族古文字、社会史等不同领域的问题进行了学术讨论与交流。之后，参会学者组成考察队进行了为期20天的西域考察。此次会议的相关研究论文收录在《西域考察与研究》中[4]。



图0-10　北庭佛寺遗址E102龛龛顶千佛像，回鹘高昌时期

1992—1995年，国家文物局和联合国教科文组织共同组织了交河故

1 武伯纶：《新疆天山南路的文物调查》，《文物参考资料》1954年第10期，第74—88页。

2 阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，《文物》1962年第7、8期，第41—59页。

3 中国社会科学院考古研究所编著：《北庭高昌回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年。

4 马大正、王嵘、杨镰主编：《西域考察与研究》，新疆人民出版社，1994年。

城保护项目，由中日政府提供资金资助，中外专家学者共同实施，交河故城的考古调查和发掘是此项目中的重要组成部分。1998年，《交河故城——1993、1994年度考古发掘报告》付梓出版，将此次发掘和调查的资料公诸于世，为学术界提供了诸多有价值的资料。

进入二十一世纪，高昌地区的考古发掘及其研究仍然在延续。2008年，新疆文物考古研究所承担了高昌故城第一、二期文物保护项目前期的考古发掘和清理工作[1]。2010年3—5月，中国社会科学院考古研究所、吐鲁番学研究院和龟兹研究院联合对吐峪沟石窟进行发掘清理，新发现了许多重要的遗迹遗物，包括壁画、文书、器物等[2]。2011年，吐鲁番地区文物局、吐鲁番学研究院对大、小桃儿沟石窟进行了考察，清理了石窟遗迹，对洞窟类型和壁画题材、风格进行了考证[3]。2012年3—5月，新疆文物考古研究所对胜金口实施了考古发掘和抢险加固工程，此次发掘提供了一批详细、科学的考古发掘资料，使人们对胜金口石窟有了新的认识，为深入研究吐鲁番地区宗教史、宗教艺术和文化交流提供了珍贵的实物资料[4]。

十九世纪末以来，中外探险家和考古学者的探险活动和考古发掘，发现了丰富的古代文化遗迹，与古代高昌有关的文化遗迹分别出自寺院遗址、城市遗址和墓葬，种类繁多，成为吐鲁番学研究的重要对象和基础。时至今日，新的考古材料还在持续不断地出土。由于这些新材料的发现，古代高昌的社会史、文化史、交通史等领域的研究也出现了一些新的研究视角、新的成果或观点，从而不断丰富吐鲁番学的研究。虽然国外学者最早涉足吐鲁番学，但是从十九世纪三十年代开始，中国吐鲁番学研究逐渐取得突破性的进展。经过一百多年的探索与研究，吐鲁番学依然保持着国际化的发展态势，并且成为一个不断吸收国内外学术活力的研究领域。为此，我们可以展望，吐鲁番学的各个领域将在未来取得开拓性的新进展。

三、古代高昌的宗教信仰

1. 多宗教并存的信仰体系

人类的宗教情怀可谓与生俱来。作为一种特殊的社会意识形态和文化现象，宗教信仰存在于人类社会发展的不同阶段，存在于世界各民族文化中。在人类童年时代，各民族都有自发的宗教意识，源自对人类生存世界的无知或对世界认识的局限性。人生命的有限性和宇宙世界的无限性之间的矛盾与困惑导致宗教永远无法在

1 吴勇等：《高昌故城第二次考古发掘报告》，《吐鲁番学研究》2011年第2期，第36—54页；田小红等：《高昌故城第五次考古发掘报告》，《吐鲁番学研究》2012年第2期，第1—34页。

2 中国社会科学院考古研究所边疆民族考古研究室、吐鲁番学研究院、龟兹研究院：《新疆鄯善县吐峪沟石窟寺遗址》，《考古》2011年第7期，第27—32页；《新疆鄯善县吐峪沟西区北侧石窟发掘简报》，《考古》2012年第1期，第17—22页。

3 吐鲁番地区文物局、吐鲁番学研究院：《吐鲁番大桃儿沟石窟调查简报》，《吐鲁番学研究》2012年第1期，第1—16页；《吐鲁番小桃儿沟石窟调查简报》，《吐鲁番学研究》2012年第1期，第18—28页。

4 吴勇：《新疆吐鲁番胜金口石窟考古发掘新收获》，《西域研究》2013年第2期，第133—135页。

人类社会中终结。宗教信仰与古代社会生活有着千丝万缕的联系，大到国家祭祀礼仪，小到百姓日常生活，都离不开宗教信仰与宗教仪式。在古代高昌社会中，宗教信仰占有重要地位，并且存在特殊的宗教信仰体系。

丝绸之路是连接欧亚大陆北部的古代商贸大道，东、西方的商业贸易曾经通过这条漫漫长路而一度兴盛非凡，东、西方的文化交流也随之实现，商队、宗教传道者、各国使臣、工匠、士兵等各色人物的往来促进了丝路文明的发展。高昌处于丝绸之路交通枢纽的位置，既是古代商贸的重要集散地，又是最早接受外来宗教文化影响的地区之一。佛教、摩尼教、祆教、景教、伊斯兰教等各种宗教信仰先后传播而来，再加上回鹘先民的原始萨满教信仰，多种宗教信仰并行不悖，宗教文化呈现出多样化和复杂化的特征。高昌古代文化遗迹是高昌历史的发展与文化的积淀，是不同时期社会生活和宗教文化最生动的写照，其中就包涵了多样化的宗教信仰形态，是我们了解和研究古代高昌精神生活最直接的对象。

在深入解读这些文化遗迹之前，了解高昌宗教信仰存在的状况和多宗教信仰并存体系形成的历史轨迹是必要的。由于政治、经济和文化的影响，不同历史时期的各种宗教信仰有轻重主次之分，而佛教始终是高昌宗教文化的主体，尤其在回鹘统治时期，佛教深入影响了回鹘人社会生活的方方面面。

2. 与汉文化传统有关的宗教信仰

宗教信仰是高昌居民精神生活的一部分，从文化的角度看,它是推动汉文化和其他文化频繁交流的重要媒介，反映出高昌多民族文化的互动交流与影响，促成了高昌文化现象的多样化。汉文化则在高昌的发展历程中有力地主导了不同民族文化和宗教信仰的交流与整合。

高昌地区流传着自然崇拜的习俗。在《魏书》、《北史》、《隋书》的《高昌传》中有相同的记载，高昌“俗事天神，兼信佛法”[1]。对于“天神”的具体指向在学术界曾经引起热烈的讨论。二十世纪二十年代，陈垣《火祆教入中国考》一文提出高昌崇拜的“天神”即火祆教的天神，王素在《高昌火祆教论稿》中陈述了相同观点[2]。七十至九十年代，关于祆教传入中国的讨论更加丰富，吐鲁番发现的新史料以及现存的宗教遗迹，难以证明早期史料中的“天神”是指祆神，这一观点得到了更多的认同，例如荣新江的《祆教初传中国年代考》[3]。宋晓梅在《我看高昌“俗事天神”——兼谈祆教的东传》一文中提出了对高昌“天神”的解释，即对天的自然崇拜，包括天体、天象、自然山川等，与中原内地汉族人的传统信仰一脉相承，与林悟殊《论高昌“俗事天神”》的观点相一致[4]。

早在两汉经营高昌壁时期，汉人已西渡流沙，聚集在高昌，成为吐鲁番盆地的

---

1 《魏书》卷一〇一《高昌传》，中华书局，1974年，第2243页。

2 陈垣著：《陈垣学术论文集》第1集，中华书局，1980年，第303—328页；王素：《高昌火祆教论稿》，《历史研究》1986年第3期，第168—177页。

3 荣新江：《祆教初传中国年代考》，北京大学中国传统文化研究中心编《国学研究》第三卷，北京大学出版社，1995年，第335—353页。

4 宋晓梅：《我看高昌“俗事天神”——兼谈祆教的东传》，《中国历史博物馆馆刊》1998年第2期，第23—32页；林悟殊：《论高昌“俗事天神”》，《历史研究》1987年第4期，第89—97页。

主要居民。自汉至唐近千年的历史时期，汉人是高昌社会的主体人群，中原文化也成为高昌社会的主流文化，汉文化的传统与宗教观念发挥着重要的作用，带给高昌社会强烈的影响。在高昌文化遗迹中，汉文化的传统和宗教观念在两个方面表现出来：即文书和图像。吐鲁番阿斯塔那墓地中出土的属于前秦建元二年（384年）、西凉建初十四年（418年）的衣物疏中明确包含着中国传统的以天神为主要对象的自然崇拜。阿斯塔那墓地出土的反映祭祀活动的祀部文书有关于祭祀自然神的信仰内容。例如《高昌章和五年（535年）取牛羊供祀帐》中供祀的对象“始耕”、“风伯”、“树石”、“清山神”等均为源自内地汉文化传统中普遍信仰和祭祀的自然神[1]。二十世纪以来，吐鲁番墓葬中出土了数十幅麻质或绢质的伏羲女娲图，是高昌郡、高昌国时代的遗物。图中的伏羲、女娲为人首蛇身，交尾相缠，女娲手执画方的规，伏羲手执画圆的矩（图0-11）。伏羲、女娲是先民神话传说中的人物，是开天辟地、创造人类万物的始祖，两人的形象来源于史籍和传说的记载。两汉之际，伏羲女娲崇拜盛行中原，常常被绘制于墓室之中。吐鲁番所见伏羲女娲图像是两汉以来崇尚风俗的延续，直至唐西州时。吐鲁番出土伏羲女娲绢画的重大意义之一在于，高昌曾经保存了中原古老的始祖崇拜传统，汉

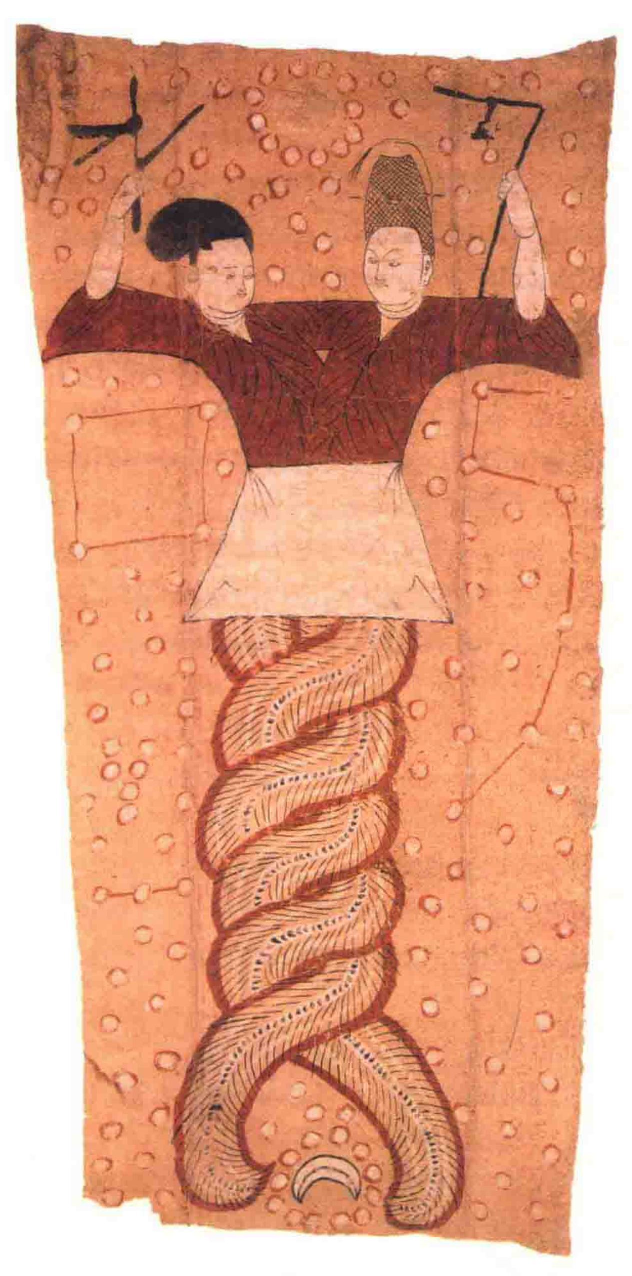


图0-11　伏羲女娲像，唐，绢本，新疆吐鲁番阿斯塔那墓出土

1　穆舜英、王明哲、王炳华：《建国以来新疆考古的主要收获》，载新疆社会科学院考古研究所编《新疆考古三十年》，新疆人民出版社，1983年，第20页。

人先祖被神格化，并且流传久远[1]。

3. 道教

在以汉人为主、多民族共同聚居的高昌，有尊奉道教的传统。据考证，道教在南北朝时传入高昌，道教信仰普遍存在于世俗生活中，影响着社会生活的各方面。到目前为止，在高昌地区发现的与道教信仰有关的材料大都出自墓葬，有符箓、随葬衣物疏、死者穿的青色纸鞋、道经残片等。残存的遗迹首先体现出高昌受到传统神仙方术思想的影响。自前秦建元二十二年（386年）到高昌章和五年（535年）间出土的随葬衣物疏中，青龙、白虎、朱雀、玄武等古代二十八宿之名频繁出现。随着道教神鬼谱系的建立和发展，四神灵成了道教的守护神，常图绘于汉魏墓室壁画中，



图0-12　青龙、白虎，西汉后期，河南洛阳卜千秋墓主室后壁山墙



图0-13　朱雀，西汉后期，河南洛阳卜千秋墓主室脊顶后段

1 薛宗正：《论高昌国的天神崇拜》，《中南民族大学学报（人文社科版）》2009年第5期，第59—65页。

河南洛阳西汉卜千秋墓中的四神形象是典型代表，表现了汉民族由来已久的神仙思想信仰习俗（图0-12、图0-13）。其次是道教符咒的渗透。“急急如律令”或“如律令”是带有明显的道教符咒特征的用语，一种解释为急行如律，不得违背之意；另一种解释为召神拘鬼，诸事速效如律令之神。这类语言文字在随葬衣物疏中出现，是道教广泛影响世俗生活的例证，道教信仰深深渗入丧葬礼仪之中。德国人勒柯克在交河故城附近发现的回鹘文残片中也有与道教有关的内容，如用卦象以断人休咎祸福、回鹘文的符箓、道教星占术以及五行属命等，都是明显的道教信仰的内容，说明中原流行的易象在回鹘人中流传（图0-14）。杨富学的《回鹘文献与回鹘文化》是回鹘文化研究的重要成果，书中指出，汉传的道教信仰不仅在高昌回鹘世俗民间流行，甚至还渗透到回鹘的上层文化，高昌偰氏家族的著名文学家偰玉立在隐居之后自号“止庵道人”，就带有浓厚的道家意味[1]。

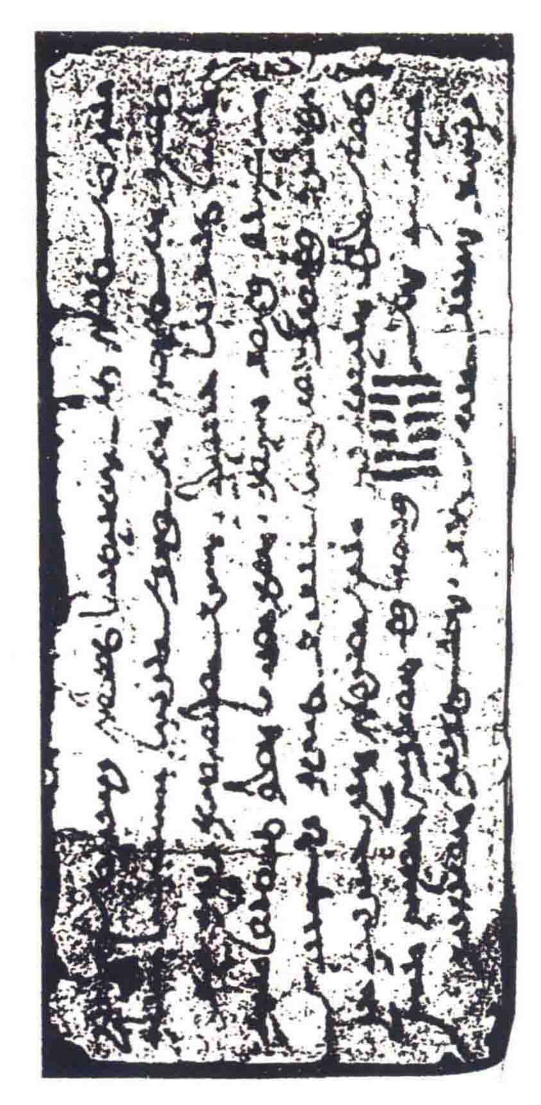


图0-14　回鹘文道教文献残片，交河故城，回鹘高昌时期，勒柯克发现

道教自东汉张道陵创立以来，就以传统神仙思想为核心，围绕神仙系统不断地吸收、调整和融合，构建道教的诸种理论。高昌民间盛行的神仙思想和道教信仰与中原道教的发展轨迹相一致，神仙思想和道教思想几乎同期进入丧葬礼仪，两种信仰观念相互渗透，最终融汇在一起。例如，阿斯塔那1号墓出土《西凉建初十四年（418年）韩渠妻随葬衣物疏》中有“……谨条随身衣裳杂物如右，时见左清（青）龙，右白虎。书物数前朱雀，后玄武。□□□要。急急如律令”[2]。四神灵与道教符咒结合，随同死者前往冥界。

1 杨富学著：《回鹘文献与回鹘文化》，民族出版社，2003年，第257—265页。

2 国家文物局古文献研究室、新疆博物馆、武汉大学历史系编：《吐鲁番出土文书》第1册，文物出版社，1981年，第14—15页。

4. 佛教

佛教是古代高昌流传时间最长的宗教。北凉王室占领吐鲁番盆地之前，当地的佛教信仰有两个系统：一是以交河故城为中心的车师前部佛教，以东渐的小乘佛教为主，胡语是文献的主体语言；二是以高昌城为中心的高昌郡佛教，以汉地传来的大乘佛教为主，汉语是文献的主体文字。以上两者之间几乎没有关系。北魏太平真君十一年（450年），占据高昌的沮渠安周灭掉了车师前部，其佛教也就此终结。

高昌佛教究竟源于何时实在难以断定。二十世纪初，日本大谷探险队在吐鲁番吐峪沟古寺院遗址发现《诸佛要集经》残卷，卷尾跋语有"元康二年"（292年）的纪年[1]。由此可以断定，至少在三世纪末前后，佛教已经流传至高昌。之后，高昌先后被前凉、前秦、后凉、西凉、北凉占据，这些政权都极度崇信佛教，促进了高昌佛教信仰的繁荣，其中北凉的影响尤为深远。北凉据有高昌之后，造寺立碑、译经、写经、开窟造像等信仰活动频繁发生，推动高昌佛教走向兴盛。1902—1903年间，普鲁士探险队在高昌古城寺院废址中发现《凉王大且渠安周功德碑》，是北凉王族参与高昌兴佛活动的凭证之一。吐鲁番出土的四件供养经《持世纪》、《佛说菩萨藏经》、《十住论》、《华严经》均为"凉王大且渠安周所供养经"。学者贾应逸还注意到吐峪沟44窟与河西北凉洞窟有诸多相似之处，在《吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟比较研究》一文中提出了该窟为北凉洞窟的说法[2]。北魏太和十一年（497年）至唐贞观十四年（640年），麹氏统治高昌王国时期，大力推行佛教，佛教信仰呈现一派繁荣的景象。1911年，吐鲁番发现麹朝第七代王延昌十五年（575年）的《麹斌造寺碑》，此碑为纪念麹斌生前施舍田宅修造佛寺的功德而立，反映了高昌王族大力崇佛的事实[3]。据文书统计，高昌王国建立寺院140余所，上至王公贵族，下至普通民众，都施舍钱财修建寺院。

往来于丝路的僧众是促成高昌佛教广泛流布的又一个重要因素。高昌地处于丝绸之路的交通要道，西行求法的高僧常常驻留此地，虔心宣讲佛法，传播佛教。据佛典记述，东晋农安三年（399年）法显西行，与他同行的"智严、慧简、慧嵬遂返向高昌欲求行资"[4]。刘宋僧人昙无竭欲效仿法显亲身前往佛国，于宋永初元年（420年）招集沙门25人，"远适西方。初至河南国，仍出西海郡，进入流沙，到高昌郡"[5]。隋炀帝大业六年（610年），汉僧慧乘受命到张掖，特地为高昌王伯雅讲《金光明经》，"吐言清奇闻者叹咽。曲布发于地。屈乘践焉"[6]。唐玄奘法师西去印度取经，高昌王麹文泰听闻法师到达伊吾，派遣贵臣迎法师入王城，隆重款待，并劝说"拟师至此，受弟子供养，以终一身。令一国人皆为师弟子，望师讲授，僧徒虽少，

1 陈国灿：《吐鲁番出土的〈诸佛要集经〉残卷与敦煌高僧竺法护的译经考略》，《敦煌学辑刊》总第四期，1983年，第6—13页。

2 贾应逸：《吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟比较研究》，载《1987年敦煌石窟国际讨论会文集·石窟考古编》，辽宁美术出版社，1990年，第195—197页。

3 [日]池田温撰，谢重光译：《高昌三碑略考》，《敦煌学辑刊》1988年第1、2期，第146—161页。

4 《高僧法显传》，《大正藏》第51册，第857页上。

5 《高僧传》卷三《昙无竭传》，中华书局，1992年，第93页。

6 《续高僧传》卷二四，《大正藏》第50册，第633页中。

亦有数千，并使执经，充师听众。伏愿察纳微心，不以西游为念”[1]。高僧大德的佛事活动助推了高昌佛教的发展。

贞观十四年（640年），唐统一高昌，设置西州，中原汉唐佛教文化浸染高昌，出土文书中所见佛寺数量有增无减。九世纪，回鹘西迁，建立高昌回鹘政权。西迁之前回鹘族以摩尼教为国教，祆教、景教等信仰与之并存，佛教信仰之风也早在七世纪时吹入回鹘。《旧唐书·回纥传》和《新唐书·回鹘传》中都有相关的记载，回鹘首领特健俟斤之子名为“菩萨”，即梵语Bodhisattva，佛教中上求菩提、下化众生的仁人。另外，在回鹘契苾部也出现了一位“沙门”酋长[2]。

高昌回鹘的统治疆域之内，佛寺林立，僧徒众多，佛法兴盛，各阶层民众皆弘扬佛法，高昌回鹘深受佛教熏陶。回鹘摩尼教在传播的过程中逐渐吸收了一些佛教思想以及外在的表现形式，可以说是为回鹘改宗佛教奠定了一些基础。吐鲁番出土的摩尼文回鹘语文献TⅡD178b180中包含有佛教“贪欲导致人的恶行，嗔怒造成人生痛苦”的思想。回鹘文摩尼教文献TⅠD200（Mainz 744）中反复出现卢舍那佛的称谓，被借用来表示摩尼教中的神祇“光耀柱”[3]。回鹘西迁之后，其境内的民众大多逐渐改信佛教。十世纪晚期，北宋使者王延德见高昌一地“佛寺五十余区，皆唐朝所赐额，寺中有《大藏经》、《唐韵》、《玉篇》、《经音》等，居民春月多群聚遨乐于其间”[4]。敦煌出土的S.6551讲经文中将汗王比喻为化身菩萨，相国视为护法天王，行文之间充满了对佛教的景仰和赞叹之情。在如此信仰氛围浓厚的佛教传播圈内，高昌回鹘佛教昌盛已成必然之势，敦煌、吐鲁番出土的回鹘语文献中，大都与佛教信仰有关，大部分佛教文献是译作，还有一些佛经木刻印本。高昌建寺造窟之风高涨，柏孜克里克、胜金口、桃儿沟等石窟留下了大量回鹘时期的佛教壁画，北庭佛寺遗址、柏孜克里克石窟壁画遗迹中皆出现了高昌回鹘王和王妃、王室贵族供养佛教的形象。

1283年，高昌回鹘王室被迫东迁永昌，依附于王室的佛教受到沉重打击，境内的割据政权虽然相继传承了佛教信仰，但是佛教的发展趋势已走向衰落，伊斯兰教与佛教的斗争逐渐激化。十五世纪中叶前后，高昌回鹘佛教彻底走向终结。

5. 祆教

祆教，又称为火祆教或拜火教，是中国对古代波斯的宗教琐罗亚斯德教（Zoroastrianism）的称谓。在基督教诞生之前，琐罗亚斯德教是中亚一带流布广泛的宗教信仰，是波斯国的国教。祆教的基本教义是善恶二元论，善与恶是世界的两大本原，善是光明与生命的源泉，恶是黑暗和死亡的根源。阿胡拉·马兹达是最高主神，意为“智慧之主”，具有光明、生命、创造的德行，是全知全能的宇宙创造者，也是天则、秩序和真理的化身。马兹达创造了物质世界，也创造了火，因此琐罗亚斯

1 ［唐］慧立、彦悰撰：《大慈恩寺三藏法师传》，中华书局，1993年，第19页。

2 《旧唐书》卷一〇九《契苾何力传》，中华书局，1977年，第3291页；《新唐书》卷一一〇《契苾何力传》，中华书局，1975年，第4118页。

3 杨富学著：《回鹘文献与回鹘文化》，民族出版社，2003年，第224—228页。

4 《宋史》卷四九〇《外国传·高昌国》，中华书局，1977年，第14112页。

德教把拜火作为他们的神圣职责，即“无限的光明”。

由于缺乏文献的记载，祆教在中国传播的早期情况并不清楚。到目前为止，这一问题还存在较大的争议。清朝末年，有学者开始研究祆教在中国的传播，陈垣先生的《火祆教入中国考》是第一篇较为系统的研究祆教在中国早期传播状况的论文[1]。

祆教何时传入高昌依然是一个难以回答的问题。从吐鲁番的考古发现和现存遗迹看，文献与文物大都与佛教、摩尼教、景教相关，几乎没有明确的祆教信仰的文字或遗物出现，有的学者对高昌供奉的“天神”是否与祆教有关产生了怀疑，因而引出了上文提到的关于“俗事天神”的争议。随着考古材料的发现越来越多，与高昌祆教信仰有关的内容显现出来。

1950—1957年，高昌古城发现32枚萨珊波斯银币，是祆教进入高昌的重要证明。银币铸造于309—388年，遵循着固定的钱币铸造模式，正面是发行钱币的国王头像，每位国王有自己特殊的王冠样式。沙卜尔三世时期的一枚银币在王冠后有一圈清晰可见的钵锣文铭文：“奥马兹德的崇拜者，神圣的沙卜尔，伊朗的万王之王。”[2]背面中央是祆教祭坛，两位祭师站立在祭坛两侧，各高举一剑于面前，祭坛上方有上升的火焰，圣火中是阿胡拉·马兹达的侧面像。萨珊王朝将祆教定为国教，到处燃烧着圣火的祭坛。高昌古城发现的萨珊朝银币，至少说明了祆教在该地区传播的可能。

高昌出土的陶棺和泥塑神像为考证祆教信仰的传播提供了另外一些实物证据。1981年，吐鲁番文管所在吐峪沟玛扎墓地发现两件泥质灰陶的葬具，其中一件壁厚1.5—2厘米，长73厘米，宽30厘米，高28厘米，外壁装饰四条棱饰堆纹，棺口为长方形，棺盖是平整的陶板，棺内有一幅成年人骨架（图0-15）。日本学者影山悦子和俄国考古学家马尔沙克（Boris I.Marshak）均认为是祆教徒的纳骨器，符合祆教丧葬习俗的下葬方式。纳骨器是火祆教徒的葬具，西方学者称Ossuary（盛骨翁）。火祆教认为人死后，灵魂要离开肉体，教徒死后遗体陈尸野外，让狗或鸟啄食，再以火焚烧剩下的尸骨，将残骨装入纳骨器内下葬。纳骨器多数为陶质，少数为石膏制成。形状大致可分为长方形、帐篷形和圆筒型，器身上有可以打开的盖子。德国探险队第二次考察吐鲁番时（1904—1905年），勒柯克在高昌古城北边的胜金口发现了一些奇怪的彩色泥塑神像。1913年的考察报告《高昌——普鲁士皇家第一次吐鲁番考察重大发现图录》中，勒柯克将考察收集的重要文物照片公诸于众，并简短描述了文物的发现地点和文物的形貌以及当时的个人印象，其中包括一些泥塑像[3]。林梅村教授辨认出几件属于祆教的神像，一件是泥塑女神像，高约30厘米，头的上部及前额戴着样式奇特的小帽，黑色的帽子遮盖耳朵的部分绘有红白两色圆形彩点。额头中央上部，有几块四角形金箔。小帽以红线描边，脸为白色，双颊、下颏、嘴以及额头靠近鼻子处为朱红色。眼眉为黑线条，眼皮周边描以黑线。下颏前部有个很深的小坑，使下颏显得突出而有力。下颏底下画了一条红色曲线，以表示双下颏（图

1 陈垣：《火祆教入中国考》，载陈垣著《陈垣学术论文集》，中华书局，1980年，第303—328页。

2 夏鼐：《中国最近新发现的波斯萨珊朝银币》，载新疆社会科学院考古研究所编《新疆考古三十年》，新疆人民出版社，1983年，第473页。

3 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年。

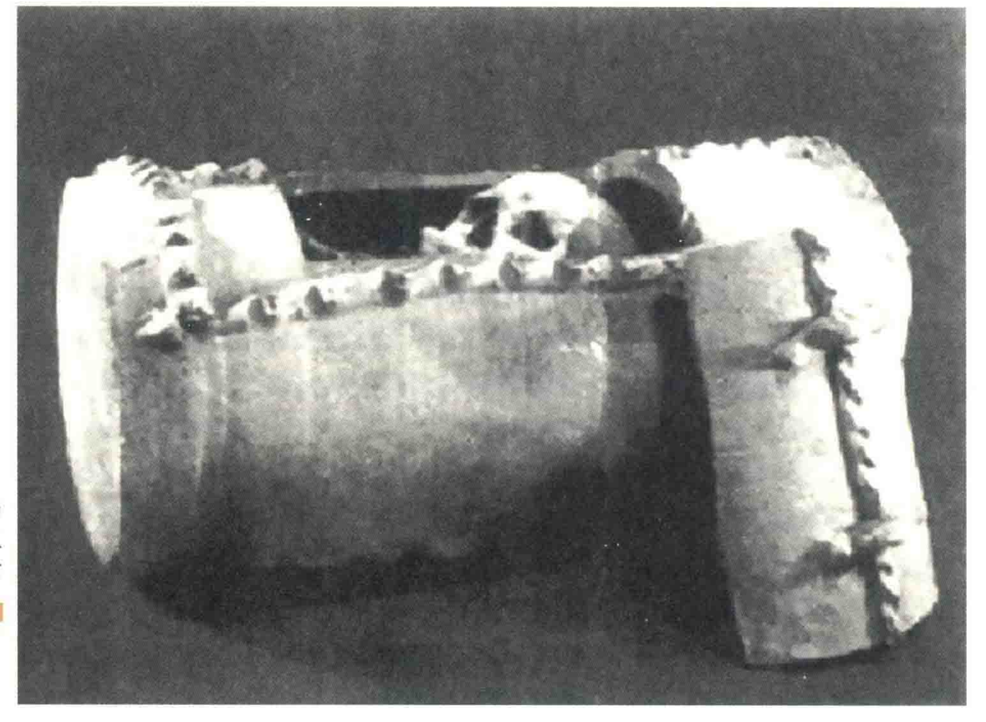


图0-15 高昌丁谷寺僧人纳骨器，泥质灰陶，吐峪沟玛扎墓地出土，吐鲁番博物馆藏

0-16）。另外一件是三眼神像，高约24厘米，头型很奇特，佩戴蓝色发饰，发饰与脸部用红色线条区别开。脸上涂厚厚的白色颜料，红色的嘴唇张开。神像的双眼突出，额头上还竖着一只大眼睛。耳朵上端呈尖形，耳垂上有很大的耳孔（图0-17）。这些泥塑像的制作年代是在高昌回鹘统治吐鲁番时期。与粟特地区发现的泥塑像相比较，林梅村认为无论是在制作工艺还是艺术造型方面，胜金口发现的这尊泥塑女神像和粟特境内托普拉克·卡拉古城发现的粟特女神像如出一辙，有可能是火祆教徒崇拜的娜娜女神[1]。三眼神像与片治肯特壁画中的阿胡拉·马兹达相似，采用了印度教帝释天三眼神形象[2]。

关于高昌地区祆教信仰的文献研究也取得了一些进展。杨富学的论著中列举了两件与高昌地区有关的文献，其中包含一些祆教信仰的内容。一件是德国第二次吐鲁番考察队在葡萄沟发现的回鹘文景教文献《巫师的崇拜》，是十一至十二世纪之间的遗物。文献讲述三个巫师到伯利恒朝拜孩提基督的故事，经文中增加了一段巫师拜火的内容。与之情况相似的是回鹘文佛教经文《佛说天地八阳神咒经》，书写于九至十一世纪，日本学者小田寿发现该译本与依据的汉文本有很大的差别，融入了浓厚的波斯信仰内容，敦煌出土的回鹘文经典也有相同的情况。地理学家霍达特贝（Ibn Khurdadhbah，820—912年）著《道里邦国志》和易德利斯（al-Edrisi，1100—1165年）著《罗吉尔之书》都记载了高昌回鹘国中有祆教徒。易德利斯如此描述高昌："此城甚大，有高大城墙围住，有十二扇城门……其地居民信奉拜火教教义。在

1 林梅村：《高昌火祆教遗迹考》，《文物》2006年第1期，第58—67页。

2 片治肯特是塔吉克斯坦古代粟特城址，兴建于五世纪，七至八世纪是繁荣时期。城址中发现的贵族宅邸和祆教神庙保存了许多壁画，有宗教故事、神话传说、贵族生活场景等。

突厥中，被称作托古斯古斯（Toguzguz，即回鹘）的民族世代信仰拜火教并崇火。”[1]

经过一系列的文献考证与出土实物研究，较为确定的是祆教传入中国的年代最晚在西晋末年，祆教信仰与传播集中在粟特人聚居地。随着粟特人与汉人的往来，汉地粟特人的汉化，祆教信仰在古代中国流布开来[2]。对文献与文物的研究确定了祆教信仰曾经在高昌流传的事实，学界对此已没有异议，但祆教未能留下更多信仰的痕迹，并且在十三世纪以后完全消失，究其原因可能有三：其一，祆教不译经、不传教的特点在很大程度上限制了其传播，高昌至今未能见到祆教经典；其二，祆教是一种古老的宗教，它的宗教建筑和信仰仪式较为简单，在高昌佛教信仰发展壮大之时，祆祠或拜火圣坛有可能被改造，被佛教寺院所代替；其三，祆教大多在民间流传，其传播势力远不如其他宗教。十世纪以后，伊斯兰教在西域的强势传播也是影响祆教逐渐消失的因素。


图0-16　泥塑女神像，吐鲁番胜金口火祆教遗址出土，勒柯克发现


图0-17　三眼神像，胜金口火祆教寺院出土，勒柯克发现

6. 摩尼教

三世纪中叶，波斯人摩尼（Mani，216—277？年）创立了摩尼教，融摄了祆教、佛教、景教各种宗教的信仰内容。在教义上，摩尼教以善恶二元论为基础，将一切现

1　杨富学著：《回鹘文献与回鹘文化》，民族出版社，2003年，第255页。

2　荣新江：《祆教初传中国年代考》，北京大学中国传统文化研究中心主编《国学研究》第三卷，北京大学出版社，1995年，第335—354页。

象归纳为善与恶，善为光明，恶为黑暗，而光明必定会战胜黑暗。人类若依宗教之真理与神之志向，终必走向光明、极乐之世界，因此在中国又称“明教”。它曾经活跃了一千余年，在伊朗、叙利亚、埃及、巴勒斯坦、北非、欧洲、小亚细亚以及中国的广大区域中流行，成为一门产生过巨大影响的世界性的古代宗教。

二十世纪初，吐鲁番的考古发现开启了摩尼教的研究。1902年，格伦威德尔带领的德国吐鲁番考察队携带回国的手抄本中，出现了摩尼教经典的抄本残片。考古发现的文献突破了摩尼教研究原来的局限性，也致使学者们开始追问摩尼教在何时传入中国。针对此问题出现了两种不同的观点。《佛祖统记》记载：“延载元年……波斯国人拂多诞（原注：西海大秦国人）持二宗经伪教来朝。”[1]法国汉学家沙畹、伯希和以及中国史学家陈垣等大多数学者都认同文献的记载，即摩尼教在唐武则天延载元年（694年）传入中国。另外一种观点由清代学者蒋斧、罗振玉等人提出，认为摩尼教传入中国的时间早于唐代。由于推断的证据不足，此观点未能被广泛接受。后来林悟殊又质疑了“延载元年”的说法，他通过对相关文献的分析，认为摩尼教在延载元年得到唐统治者承认之前，早已在民间传播，并未被官府察觉或被文人重视，因此在史书上查找明确的记载来确定传入的年代非常困难[2]。

较为明确的是，摩尼教在创立之后不久就受到波斯王瓦拉姆一世的残酷迫害，教徒们不得不流徙四方，往东的一支教徒团队进入中亚，摩尼教信仰逐渐传入中国，在八至十一世纪的回鹘民族中产生了巨大的影响。

《九姓回鹘可汗碑》和《牟羽可汗入教记》是回鹘信仰摩尼教最直接的两件重要资料。前者于十九世纪末发现于今蒙古国杭爱省的哈拉巴勒嘎斯城址内，碑文用汉文、粟特文、突厥文三种文字书写，主要记述回鹘汗国建国后至保义可汗在位时（808—821年）的史事、与唐朝的关系及摩尼教传入回鹘的情况。后者发现于吐鲁番地区，仅用回鹘文写成，德国学者邦格（W.Bang）和葛玛丽（A.von.Gabain，又译为冯·佳班）在1929年合作刊布了这份文书，系统的汉译和研究由中国学者杨富学等人完成[3]。碑文中记载漠北回鹘汗国君主牟羽可汗（759—780年在位）在唐爆发安史之乱后出兵入唐相助，在洛阳停留时曾与几位摩尼教高僧往来，之后携带睿息等四名摩尼教徒回到漠北，传播摩尼教。也就是说，763年，摩尼教由牟羽可汗从唐朝引入回鹘。当时，回鹘族中正流行萨满教，摩尼教的传播遭遇强烈的反对。在牟羽可汗的极力支持与传播之下，摩尼教最终获取了回鹘族群的认同，牟羽可汗本人皈依摩尼教，并将其奉为“国教”。两件碑文明确了一点，宗教信仰的传播离不开统治阶层的需要，牟羽可汗借助外来的宗教为自己建立起崇高的尊严，赢取了“神圣天灵”般的地位，并且影响了摩尼教在中国的传播。

回鹘西迁以后，摩尼教传播到天山以南的地区，在后来的高昌回鹘王国中继续流行，高昌古城不仅是回鹘高昌的都城，而且成为西域的一个摩尼教中心。宋太平兴国七年（982年），使者王延德到达高昌，“佛寺五十余区……复有摩尼寺，波斯僧

1 《佛祖统纪》卷三九，《大正藏》第49册第369页下 。

2 林悟殊著：《摩尼教及其东渐》，台北淑馨出版社，1997年，第44—60页。

3 杨富学、牛汝极：《牟羽可汗与摩尼教》，《敦煌学辑刊》1987年第2期，第86—93页；杨富学著：《西域敦煌宗教论稿》，甘肃文化出版社，1998年，第11—30页。

各持其法，佛经所谓外道者也”[1]。此时佛教信仰已经日渐兴盛，摩尼教的传播依旧没有停止，“正如史籍中所证实的那样，佛教与摩尼教非常融洽地和平共处。对佛教法器的亵渎与对摩尼教圣品的亵渎要以同样的方式惩处”[2]。但是摩尼教的势力已经明显衰落，难以抵御佛教势力的影响。十二世纪中叶前后，回鹘摩尼教走向了彻底的消亡。

八世纪中叶，回鹘人放弃萨满教改宗摩尼教是回鹘历史上的一次重大转变，在一定程度上改变了原来游牧民族落后的文化面貌。十九世纪末至二十世纪，吐鲁番、敦煌地区出土的古文献反映出回鹘人改宗摩尼教之后曾经使用多种语言，体现了回鹘文化的包容性和独特性。回鹘人通过摩尼教接触到了伊朗、地中海地区的先进文明，摩尼教的专用文字摩尼文也在回鹘摩尼教徒中传播。吐鲁番、敦煌地区出土的摩尼文书涉及故事、赞美诗、历法、卜卦等内容。来自粟特地区的摩尼师传播的粟特文经典得到推广，回鹘人由此创造了回鹘文，并且广泛运用，他们用回鹘文撰写文学和世俗作品，翻译摩尼教、佛教、景教、道教经典等。吐鲁番、敦煌两地出土的上千件回鹘文、摩尼文摩尼教文书，成为研究古代摩尼教的重要史料。回鹘族人的摩尼教信仰促进了摩尼教在唐朝的传播，摩尼教徒不断地在唐朝与回鹘汗国之间往来，先进的大唐文化不断输入回鹘。东、西方文化与回鹘文化的碰撞与融合，造就了回鹘文化的新发展与新特征。

摩尼教在阐释经文、宣播教义时常常利用图画来表现，图像的含义清晰，易于教徒理解。摩尼教的绘画传统可以追溯到摩尼教的创始人摩尼，他本人就颇具艺术天赋，曾经致力于研究美术，并且用美术来表达优雅的生活。他还亲自为自己的著作绘制艺术性的装饰，在传教的著作中也很注重艺术传统的修养。摩尼教对艺术的偏爱在吐鲁番地区有明显的表现，柏孜克里克、吐峪沟、胜金口石窟以及高昌古城摩尼教寺院遗址中都遗留下摩尼教壁画。这些壁画有摩尼教本身的传统，同时还有受到其他文化与宗教艺术影响的痕迹，诸如波斯萨珊艺术、粟特艺术以及佛教艺术等等，是研究这门古代宗教的艺术形态最丰富的遗迹。

7. 景教

叙利亚人聂斯脱里（Nestorius）于公元428—431年担任君士坦丁堡大主教时，提出了“耶稣基督二性二位说”的新理论，主张基督的神性和人性分离说，拒绝承认圣母玛利亚为“神之母”。追随他的信徒大多居住在亚洲西部两河流域地区，即古代亚述帝国和迦尔底巴比伦帝国，反对派称他们为“聂斯脱里派”。在被以弗所宗教会议判为异端并驱逐出教会之后，聂斯脱里派的教徒们逃亡到波斯，逃亡的信徒成为向东传播基督教信仰的使者，从而使基督教在东方国家获得了发展的机遇。

景教是聂斯脱里派传入中国后的名称，来源于明代天启五年（1625年）在陕西西安附近出土的“大秦景教流行中国碑”，在十九世纪末二十世纪初以前，景教碑是研究景教在中国传播状况的最早有明确纪年的古代遗物。碑文云：“贞观十有二年秋七月诏曰：……大秦国大德阿罗本，远将经像，来献上京。详其教旨，玄妙无为。

1 《宋史》卷四九〇《外国传·高昌国》，中华书局，1977年，第14112页。

2 ［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》，中华书局，1995年，第66—67页。

观其元总生成立要。词无繁说，理有忘筌。济物利人，宜行天下。”[1]据碑文的记载，635年是景教传入的确切年代。唐太宗时曾为景教徒在长安建波斯寺，唐高宗时极为兴盛，“法流十道”、“寺满百城”。

景教在何时传入高昌地区？冯承钧在《景教碑考》中考证了景教在中国向东传播的过程，“景教徒之行程，盖由大夏经行巴达克山（Badakshan）、葱岭（Pamirs）、蒲黎（Tash-kurgan）而至和阗（Khotan）。遵玄奘之归途而至长安。”[2]由此看来，景教传入高昌应早于内地，吐鲁番出土的景教文献为探讨该问题提供了考察证据。据考古学家分析，这些用叙利亚语、粟特语、回鹘语书写的景教福音书和教论属于六世纪中期的字体。由此推论，六世纪中叶时高昌已经有了景教徒的活动。此观点在学术界获得了认同。高昌地区发现的景教寺院遗址、景教壁画是景教信仰在此地昌盛的其他凭证。九世纪中叶，唐“会昌法难”之后，中原景教的传播陷入了停滞状态，高昌的景教信仰则一直延续至元代，后来因为伊斯兰教的入侵才逐渐退出历史舞台。

以宽容的态度对待各种宗教信仰的高昌成为景教徒理想的栖身之所，景教的传播也对高昌地区的文化产生着影响。跟随商队往来于高昌的景教徒成为中西贸易的中介和向导，促成双方贸易的实现。景教徒带来的文字叙利亚文、粟特文和回鹘文一起用于书写景教文献，丰富了高昌使用的文字，促进了当地文化的发展和繁荣。景教常常利用绘画传播教义，其中融入了波斯、古代希腊罗马艺术风格，高昌遗留的景教绘画具有了极高的文化研究价值，是中西艺术交流融合的典范。

8. 萨满教

萨满教是一种世界性的宗教，流传范围广，为世界众多民族所信奉。在中国，诸多北方民族信仰萨满教，该教是北方先民在对宇宙、自然和人类自身进行长期探索过程中逐渐形成的信仰观念。萨满信仰以万物有灵论为思想基础，仪式、祭规、禁忌、神服、神器、神词、音乐、舞蹈等是萨满信仰观念的外在表现形式。萨满信仰主要包括自然崇拜、图腾崇拜、偶像崇拜和祖先崇拜等四个方面。根据汉文史料记载，有的学者认为回鹘在漠北时代早期的宗教信仰是萨满教，信仰崇拜大致在此范围之内，他们也有自己独特的信仰内容。

回鹘民族的自然崇拜对象繁多，天地山川、日月星辰、草木湖海都是崇拜的重要神灵。《魏书·高车传》记载回鹘祖先高车人：“高宗时，五部高车合聚祭天，众至数万。大会，走马杀牲，游绕歌吟忻忻，其俗称自前世以来无盛于此。”[3]高车人举行的祭天仪式甚为壮观，数万民众杀牲聚会，用载歌载舞的热烈场面来表达对天的崇拜之情。高昌回鹘时期，崇拜天的习俗依然延续，可汗一般都要在名号前加上“登里（Tängri）”、“滕里逻（Tängridä）”的修饰语，以表示自己的王位是天神所立。

图腾崇拜是氏族成员区别于其他氏族的标志，狼、鹰曾经是回鹘人图腾崇拜的对象，在吐鲁番出土的遗物中，还可以看到与图腾崇拜相关的内容。相传回鹘部落

1 朱谦之著：《中国景教》附录1，人民出版社，1993年，第223—230页。
2 冯承钧著：《景教碑考》，商务印书馆，1935年，第58页。
3《魏书》卷一〇三《高车传》，中华书局，1974年，第2309页。

的祖先是一只老狼，《魏书·高车传》记载回鹘早期部族中的一个女子，“下为狼妻而产子，后遂滋繁成国。故其人好引声长歌，又似狼嗥。”[1]唐代时，回鹘王国大旗上时常织绣有狼头的标志，名为“狼纛”。《新唐书·回鹘传》记载唐肃宗永泰元年（765年），唐朝副元帅郭子仪去见可汗时，“可汗恃其强，陈兵引子仪拜狼纛而后见”，在此狼被视为护国的神兽[2]。吐鲁番发现的回鹘文古代英雄史诗《乌古斯可汗的传说》多次将狼与英雄联系在一起。例如描述乌古斯可汗的外貌，“他的腿像公牛的腿，腰像狼腰……”[3]乌古斯可汗外出征战，苍狼时常出现，护佑其左右，因而在出征前高呼“让族标称为我们的福兆，让苍狼作为我们的战斗口号”[4]。苍狼形象勇武，身姿矫健，在尚武的回鹘民族心中引起了神圣的向往心理，希望自己能够像狼一样勇猛无畏。柏孜克里克第9窟甬道和前室侧壁画千佛，佛跏趺坐于塔中，壁面还题写有汉文和回鹘文榜题（图0–18）。在一座汉式塔建筑上出现了狼的形象，歇山顶式的塔顶上，可见两只相对的狼头形象的鸱尾。虽然狼的形象简洁如剪影一般，但是狼昂首而立、精神饱满的样子还是足以给观者留下深刻的印象。《周书·突厥传》记载：“旗纛之上，施金狼头。侍卫之士，谓之附离，夏言亦狼也。盖本狼生，志不忘旧。”[5]这是常常被引证的一则文献。柳洪亮在《柏孜柯里克石窟年代试探——根据回鹘供养人像对洞窟的断代分期》一文中指出了狼的形象，并且将回鹘人关于狼的传说故事、回鹘先民突厥族的原始图腾崇拜与壁画中的狼联系在一起[6]。杨富学在回鹘文化的研究中沿用了此观点，认为狼的形象



图0–18　塔内千佛像，柏孜克里克第9窟左甬道内壁

1 《魏书》卷一〇三《高车传》，中华书局，1974年，第2307页。
2 《新唐书》卷二一七上《回鹘传上》，中华书局，1975年，第6115页。
3 耿世民译：《乌古斯可汗的传说》，新疆人民出版社，1980年，第15页。
4 耿世民译：《乌古斯可汗的传说》，新疆人民出版社，1980年，第19页。
5 《周书》卷五〇《异域传下·突厥》，中华书局，1971年，第909页。
6 柳洪亮：《柏孜柯里克石窟年代试探——根据回鹘供养人像对洞窟的断代分期》，《敦煌研究》1986年第3期，第58—67页。

“除了装饰的意义之外，似乎不应完全忽视其狼崇拜的蛛丝马迹”[1]。

吐鲁番出土摩尼文回鹘语摩尼教诗歌中有这样的诗句，“我像苍狼与您并行，又似黑鹫与世共生”[2]，为回鹘族的狼崇拜进一步提供了证明，同时又包含了萨满信仰崇尚鹰的内容。《旧唐书·回纥传》记载唐德宗贞元四年（788年），回鹘可汗上书唐朝改“回纥”为“回鹘”，“义取回旋轻捷如鹘也”[3]。柏孜克里克石窟壁画回鹘文题记中有为回鹘族祈祷的文字，“此为勇猛之狮、统治全国的九姓之主、全民苍鹰侯回鹘特勤”[4]。苍鹰有尖锐的喙，坚利的爪，飞速而来，迅疾而去，它具有独特的猛禽特征，被赋予了超人的神性，从而成为图腾崇拜的对象。

回鹘族的萨满教信仰曾经一度风气浓厚，在部族信仰中占据重要位置，并且流传着实现信仰的仪式，由能呼风唤雨的萨满教巫师实施，他是沟通神和人之间的媒介。军队在出征前往往召巫师预卜胜负，唐南阳郡王白元光和回纥军队联合进攻吐蕃时，巫师甚至与军队随行，“回纥使巫师便致风雪”[5]。

当然，宗教信仰始终与政治势力密切相关。762年，回鹘牟羽可汗与摩尼教徒建立了联系，并从中原带走摩尼教僧人回到汗国，在他的支持下，摩尼教迅速发展，并替代了萨满教的地位，受到打击的萨满教由此走向衰落。但萨满教并没有因此而彻底走向消亡，摩尼教、佛教乃至伊斯兰教的教规仪式中都残留一些萨满教的影响。

四、高昌石窟壁画的价值

高昌拥有特殊的地质条件、地理位置以及文化交流的途径，东西方宗教文化汇聚此地，宗教信仰丰富，形成以佛教为主导多宗教并存的多元信仰格局。虔诚的僧侣或宗教信徒选择在吐鲁番的沟谷中开凿石窟，建造寺院，离世修行。高昌有洞窟二百多个，其中八十多个洞窟内图绘有壁画。雨水稀少、气候干燥的有利自然条件使得十几处石窟寺遗迹得以保存。因为岁月的侵蚀和人为的破坏，古代高昌文化演进的历史变得残缺不全，难以窥见其全貌，所以高昌地区的考古发现成为了解高昌的珍贵材料，其中石窟寺壁画的价值尤为突出，展现出高昌多姿多彩的古代文化景观。

高昌石窟壁画记录了高昌各个历史时期的社会文化，其中涵盖了高昌社会丰富的物质生活与精神追求。人类的一切活动，诸如社会生活方式、行为方式、精神生活，无不以物质文化的创造为基础。石窟壁画以生动的图像记录下汉族和其他民族的形象、穿着服饰，日常生活中的家居用品、食物，外出旅行的生活、娱乐活动等，这些形象的画面展现了未被文字完全记载的高昌社会文化特性、世俗习俗、生活观念和审美理想。

高昌石窟壁画从不同角度、层次展现了高昌与其他民族或周边国家的往来，

1 杨富学著：《回鹘文献与回鹘文化》，民族出版社，2003年，第168页。

2 杨富学著：《回鹘文献与回鹘文化》，民族出版社，2003年，第168页。

3 《旧唐书》卷一九五《回纥传》，中华书局，1975年，第5210页。

4 吐鲁番地区文物保管所编：《吐鲁番柏孜克里克石窟壁画艺术》，新疆人民出版社，1990年，第3页。

5 《旧唐书》卷一九五《回纥传》，中华书局，1975年，第5206页。

证实和补充了文献记载的史实。高昌以汉文化为主体，在此交流往来的文化包括匈奴、车师、回鹘、突厥、吐蕃等民族文化，也有印度、波斯-阿拉伯、希腊-罗马文化等，文化间的相互交流和碰撞对宗教美术有强烈影响。壁画中有来自不同国家的商队，中外装饰风格组合而成的寺院庙宇建筑，几何纹、植物纹等装饰图案，用不同语言书写的榜题以及来自印度犍陀罗艺术、龟兹艺术和敦煌艺术的不同风格等。石窟壁画不仅是高昌文化交流与繁荣的见证，而且是高昌艺术发展的宝库。

高昌石窟壁画呈现出多种宗教的信仰形态、信仰思想和信仰特点。佛教题材占据了大面积的石窟壁面，石窟壁画年代最早的可以追溯到高昌国或高昌郡时期，唐政府管辖时期和高昌回鹘时期的壁画遗迹最为丰富，雕塑佛教尊像、绘制佛教壁画成为当地信众最重要的信仰方式之一，上至王室成员，下至普通百姓无不争相为之。摩尼教和景教信仰则各有千秋，仅存的数量稀少的图像可与考古发现的宗教文献相互补充、印证。

第一章
高昌石窟与宗教信仰

高昌居民以汉人为主，他们世代传承着中原传统文化。聚居此地的其他民族，带来各自不同的民族文化。丝路上往来的商人、僧侣或者旅行者成为异国文化的传播者。高昌如同一个大熔炉般，融汇了不同民族、不同国家的文化，并且以极大的包容心接受了不同民族群体的宗教信仰，形成了多种宗教并存的信仰体系。宗教信仰成为古代高昌精神生活的核心，为吐鲁番石窟烙上了浓厚的宗教特征。

吐峪沟，胜金口，雅尔湖，柏孜克里克，大、小桃儿沟等石窟遗存了高昌不同时代的艺术作品，直接呈现了高昌各个历史阶段的文化艺术与宗教信仰。石窟壁画以佛教题材为主，还有一些摩尼教和景教题材。除了宗教信仰的内容之外，石窟艺术中充满诸多与世俗生活有关的内容，因为宗教信仰离不开世俗人的崇敬与礼拜。

一、古代高昌石窟

1. 吐峪沟石窟

吐峪沟位于新疆吐鲁番市东约60公里处，地处火焰山山脉东段，呈南北走向，将火焰山拦腰切断，形成一个壮观的峡谷。石窟建造在吐峪沟南段东西两侧的断崖上，大约有百余座，山坡上还有一些佛寺遗址。敦煌莫高窟出土的唐代文书《西州图经》记载："丁谷窟有寺一所，并有禅院一所。右在柳中界至北山二十五里丁谷中，西去州二十里。寺其依山构，揆巘疏阶，雁塔飞空，虹梁饮汉，岩峦纷纠，丛薄阡眠，既切烟云，亦亏星月，上则危峰迢遰，下轻流溜潺湲，实仙居之胜地，谅栖灵之秘城，见有名额，僧徒居焉。"[1]文中记载的"丁谷寺"即吐峪沟石窟，在经历自然的侵蚀和人为的破坏之后，文书中记载的昔日辉煌已不复存在。德国探险家勒柯克在报告中如此描述："峡谷上部非常开阔，但谷地却又深又窄，整个峡谷遍布着怪石荒滩，两旁的山脉高大陡峭，荒凉死寂。"[2]吐峪沟现存有编号的洞窟46个，分布在沟东西两岸的崖壁上，第1—

1 郑炳林著：《敦煌地理文书汇辑校注》，甘肃教育出版社，1989年，第75页。

2 ［德］勒柯克著，陈海涛译：《新疆的地下文化宝藏》，新疆人民出版社，1999年，第87页。

25窟在沟西，第26—46窟在沟东（图1-1）。其中9个保存着壁画，其余为供生活所用的僧房窟或修行的禅窟。

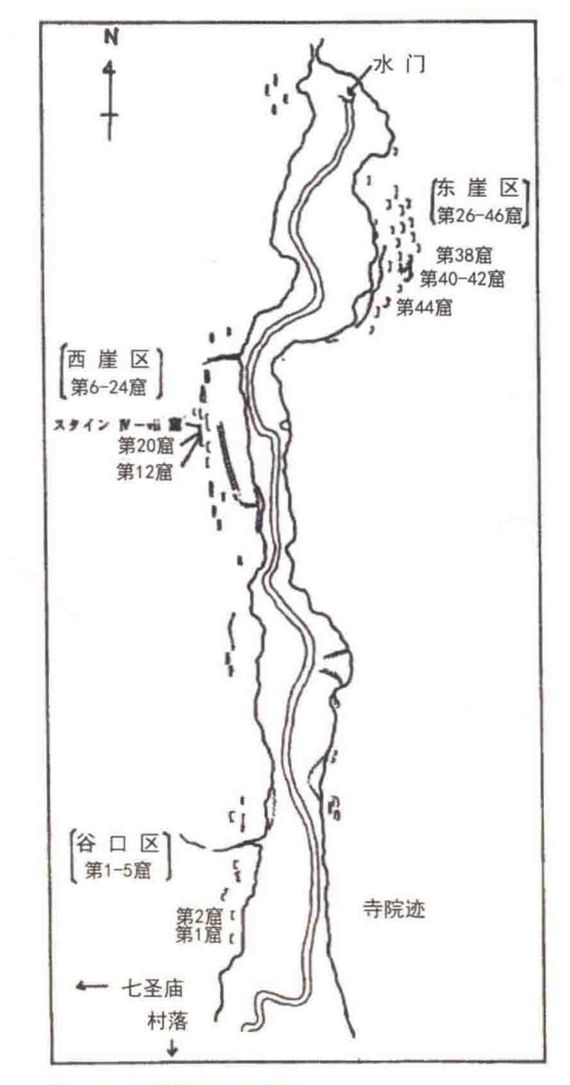


图1-1 吐峪沟石窟分布图

吐峪沟石窟的凿建始于五世纪，唐西州（7—8世纪）和回鹘高昌时代（9—13世纪）又陆续有修建洞窟和地面佛寺建筑的活动，是吐鲁番地区始建年代最早、规模最大的石窟群遗址。十九世纪末至二十世纪初，西方探险队多次到吐峪沟考察，并带走了大量文物珍品。对吐峪沟的考古调查始于1898年俄国的克莱门兹，之后德国的勒柯克、格伦威德尔，俄国的奥登堡相继造访这里。勒柯克对这里的遗址进行了测量、图绘、拍摄和发掘工作，发现了伊朗式建筑风格的洞窟，发掘出八至九世纪时期的写本、精美的绢画、彩绘雕花的舍利盒，格伦威德尔在考察中也进行了测量、拍摄和临摹的工作。日本大谷探险队曾在1903—1914年间三次调查吐峪沟石窟，探险队雇佣三十多个工人同时进行发掘，文书、手稿、铜佛像、雕刻花砖等文物被运回日本。与文书相比，佛教艺术作品没有受到西方人和日本人更多的注意，对吐峪沟石窟佛教艺术的研究显得较为薄弱。

中国对吐峪沟的调查始于1928年，学者黄文弼到吐峪沟考察，但未能进行考古发掘。1952年，西北文物调查组到此调查，武伯纶、常书鸿等老一辈学者参加了调查。1961年，北京大学的阎文儒教授、新疆博物馆馆长沙比提等对石窟进行了测量、图绘和拍摄，并编写了考察报告。经历了漫长的停滞之后，2010年，中国社会科学院考古研究所、吐鲁番学研究院、龟兹研究院组成联合考古队，分春、秋两季对吐峪沟遗址进行了较全面的发掘，除了石窟群和地面佛寺之外，还清理了石窟前的殿堂、地面、门道以及阶梯遗迹，出土了用多种语言书写的文书、绢画、木器、石器、雕塑、生活用品等。此次考古发掘的成果相当丰富，不但发现了新的洞窟，而且对石窟建造的年代、洞窟形制、洞窟的布局和组合、洞窟的用途都有了新的认识（图1-2）[1]。

1 中国社会科学院考古研究所边疆民族考古研究室、吐鲁番学研究院、龟兹研究院：《新疆鄯善县吐峪沟

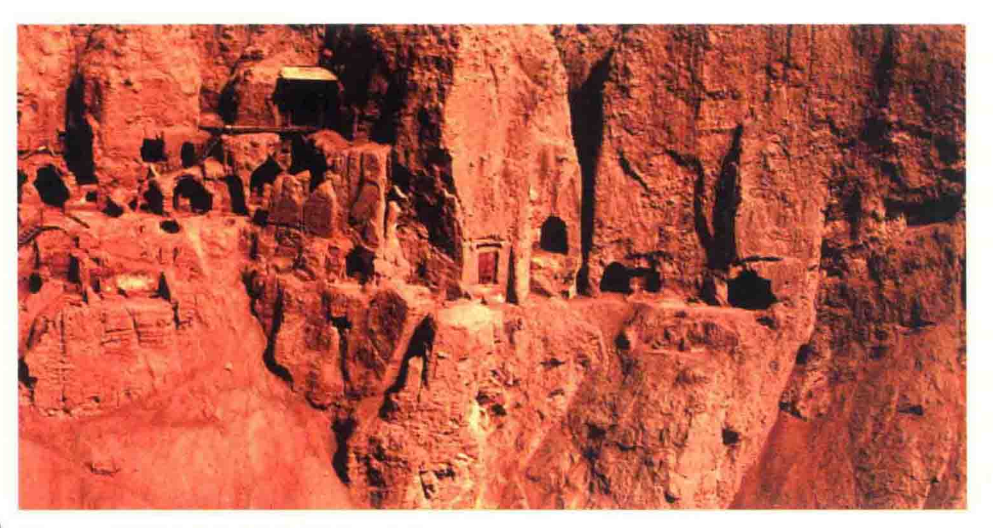


图1－2 吐峪沟石窟寺遗址东区北部石窟群

对吐峪沟石窟的研究主要集中在中国和日本，石窟壁画的研究取得了一些可喜的成果。吐峪沟石窟壁画以佛教题材为主，与克孜尔石窟和敦煌壁画有诸多相关内容。在中国和日本学者的考察和研究中，他们都注意到吐峪沟石窟壁画与东、西方文化的关联性，它既是高昌佛教艺术的代表，同时又连接着西域和中原佛教艺术，因此在考察丝绸之路石窟艺术、佛教美术的传播和东、西方美术交流时，享有重要的学术地位和研究价值。

2. 雅尔湖石窟

雅尔湖石窟距离新疆维吾尔自治区吐鲁番市西约10公里，在交河故城西南河谷南岸，与交河故城相距0.8公里，隔着河谷相望。雅尔湖石窟群东西长约40米，洞窟数量较少，现存有编号洞窟7个，保存壁画150平方米，第5窟西壁上有新疆石窟中仅存的突厥文题记。洞窟前有宽约4.5米的平台，窟群两侧还有一些坍塌的僧房，从残存的遗迹看，窟前廊檐等木构建筑与洞窟是统一的整体（图1－3）。雅尔湖石窟排列整齐，洞窟形制和建筑保持了一致的样式和风格，如此统一的布局表明这些洞窟建造于相同的年代。

关于雅尔湖石窟的开凿年代，柳洪亮在《雅尔湖千佛洞考察随笔》中提出了自己的观点，认为壁画完成于高昌郡时期，那么窟群建造的年代应在车师前部时期。雅尔湖的石窟艺术风格与柏孜克里克相近，一方面是因为两地地理位置相近，另一方面是车师文化与汉文化交融的结果，两地绘画风格呈现出强烈的共性[1]。阎文儒先生曾经考察此地，之后也提出“从壁画的画风看，最早的应在晋设高昌郡时期（327—450年），最晚也应该延续到回鹘高昌时代（9—11世纪）”[2]。经碳十四测定

石窟寺遗址》，《考古》2011年第7期，第27—33页；李裕群、李肖、陈凌：《吐峪沟石窟的新发现 影响吐鲁番历史的佛教遗址》，《中国文化遗产》2011年第2期，第66—73页。

1 柳洪亮：《雅尔湖千佛洞考察随笔》，《敦煌研究》1988年第4期，第45—50页。

2 阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，《文物》1962年第7、8期合刊，第41—59页。



图1-3 雅尔湖石窟

数据，综合洞窟形制、壁画内容、绘画风格以及寺院建筑遗存，石窟建造年代定位于五世纪间，是高昌地区凿建年代仅次于吐峪沟石窟的一处早期石窟遗迹。九至十二世纪，回鹘高昌王国时期有重绘或修缮，之后随着高昌回鹘的衰落而废弃。

3. 柏孜克里克石窟

柏孜克里克石窟位于木头沟河谷西岸的断崖上，距离新疆吐鲁番市东40公里，石窟东南10公里处是高昌古城遗址，南4.5公里处是胜金口石窟寺。石窟群在崖壁上分三层修建，保存了编号洞窟83个，其中40多个洞窟内有壁画，约1200平方米（图1-4）。

石窟始建于麴氏高昌时期（499—640年），唐西州时（7世纪—9世纪中叶）这里成为重要的佛教信仰中心。唐代文献《西州图经》称这里为“宁戎窟寺”或“宁戎寺”，“右在前庭县界山北二十二里宁戎谷中，峭巘三成，临危而结拯，曾峦四绝，架回而开轩，既庇之以崇岩，亦環之以清濑。灵蒸霞郁，草木蒙笼，见有僧祇，久著名者”[1]。柏孜克里克环境优雅，僧众往来频繁，享有盛名。唐贞元二年至六年（786—790年），唐北庭大都督兼伊庭节度使杨袭古在此地大兴土木，重修寺院，弘扬佛法。杨袭古的崇佛行为感动寺僧，惠通等僧人为他树立《杨公重修寺院碑》，记载他功德无量的修寺活动，以流传后世[2]。

回鹘高昌国时期（9—12世纪），柏孜克里克石窟成为王室家族的寺院，历代高昌王可能都在这里建造洞窟。回鹘高昌国前期，还未完全放弃摩尼教信仰的回鹘人在洞窟中留下了令人惊讶的摩尼教壁画，至今仍有部分保存下来。最终放弃了摩尼

1 郑炳林著：《敦煌地理文书汇辑校注》，甘肃教育出版社，1989年，第75页。

2 碑文见柳洪亮《柏孜克里克新发现的〈杨公重修寺院碑〉》，《敦煌研究》1987年第1期，第62—63页。

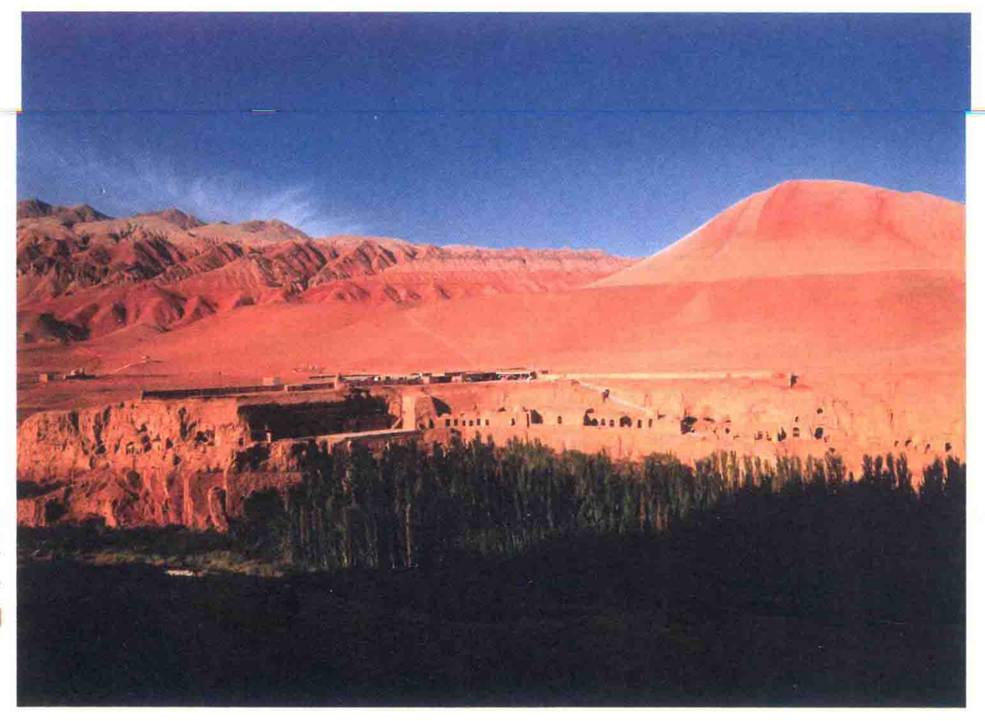


图1-4 柏孜克里克石窟远景

教转而信仰佛教之后，回鹘高昌不但继承了原有的佛教艺术，而且发展和创造了回鹘风格的佛教艺术，十一世纪时的壁画是其中最精美的杰作。十三世纪时，王室被迫东迁，柏孜克里克石窟因此走向衰落。十五世纪，随着伊斯兰教的传播，石窟寺被彻底废弃。

柏孜克里克石窟是高昌地区规模最大、洞窟数量最多的石窟群，保存的壁画也较为丰富。洞窟和壁画都经历了不同时代的重修和重绘，致使早期洞窟和壁画的遗存较少。石窟中原本保存的不同风格、不同宗教的壁画，曾经强烈地吸引了外国探险者，因为他们疯狂的盗取，导致洞窟壁画残缺不全，有的流失他国，有的毁于战火，令人心痛惋惜。柏孜克里克石窟艺术受到中西文化交流的影响，壁画里留下了其他民族的形象、服饰装扮以及文字榜题，不同民族的文化在壁画中呈现出交融和汇集的状态，既保持着传统文化的特色，又融汇了新的艺术气息。多民族文化和多种宗教信仰的碰撞，最终确立了柏孜克里克石窟独特的艺术风格，反映了佛教和摩尼教艺术的兴衰过程。

4. 大、小桃儿沟石窟

大桃儿沟石窟位于新疆维吾尔自治区吐鲁番市亚尔乡葡萄沟西约3公里处，其西侧400米处是火焰山南口。葡萄沟是火焰山中的一个峡谷，南北走向，沟中绿荫蔽日，自然景观奇特。大桃儿沟石窟建于宋元时期（约13世纪），现存10个洞窟，其中第1—5号窟尚未建成，第6、7、9、10窟残存了一些壁画。

小桃儿沟在紧邻大桃儿沟的一条小沟内，石窟建造在崖壁上，现存5个洞窟，年代与大桃儿沟石窟接近，窟内残存了一些壁画。

大、小桃儿沟是高昌回鹘晚期营建的石窟群，规模较小，建造的年代也较晚，



图1-5　胜金口石窟外景

现存壁画大约绘制于十三世纪，带有元代佛教艺术的风格，是高昌地区佛教艺术晚期的代表。

5. 胜金口石窟

胜金口石窟位于新疆维吾尔自治区吐鲁番市东30余公里的胜金乡木头沟南口，在火焰山的西麓（图1-5）。石窟群往南8公里处是高昌古城遗址，往北4.8公里处是柏孜克里克石窟。胜金口石窟群在河谷的东岸，在长1公里的范围内还有佛寺的遗址。谷底的河流在石头间流过，河谷的环境幽静而深邃，两侧陡峭的悬崖给谷底增添了神秘的气氛，从残存的石窟建筑遗迹可以想象往昔佛塔林立、寺院相望的繁荣景象。

佛寺始建于唐西州时期（640—791年），一直被沿用至回鹘高昌后期（13世纪末）。石窟分南北两寺，有编号的洞窟9个，北寺有3个洞窟壁画保存情况较好。

胜金口石窟遗址同样经历了外国考古探险者的考察与盗掘。勒柯克和他的队员在这里见到了印度风格的窣堵波建筑遗迹，并且出土了一些经卷、文书、佛像、木质或泥塑的佛塔等。

6. 七康湖石窟

七康湖石窟位于新疆维吾尔自治区吐鲁番市胜金乡火焰山北坡中部，与柏孜克里克仅相隔一条山梁，相距约3公里。七康湖、柏孜克里克、胜金口、伯西哈石窟共同构成了木头沟的佛教建筑遗址群。石窟所在地原本有一个小湖，湖中岛屿的东、西、北岸都建有佛寺，现仅存湖西南与山谷交接处的石窟。

石窟现存10余个洞窟，有6个保存壁画。洞窟延续的年代较长，在六至十一世纪

之间，壁画保存着不同时期佛教艺术的面貌。残存的佛塔、窟前廊和庭院的遗迹组合成相对独立的寺院。残存的早期壁画受到龟兹风格的影响，例如第4窟。第9窟的壁画内容和风格被赋予了密教色彩，应该是十世纪以后的遗迹。

7. 伯西哈石窟

伯西哈石窟位于新疆吐鲁番市木头沟乡，在火焰山北麓的一条小沟内，东距柏孜克里克石窟2.5公里，南距胜金口石窟约7公里。沟谷呈东西走向，往日的溪流已经干涸。石窟凿建在沟南平台后面的崖壁上，和沟谷对面的寺院遗址相望。这里原本有佛塔、僧院、石窟，组合成完整的佛教建筑群。

维吾尔语“伯西哈”的意思即五个洞，这里原本有10个洞窟，其中5个保存有壁画。石窟大约建造于十世纪，洞窟中的回鹘人供养像和回鹘文榜题表明这些洞窟由回鹘人开凿，是回鹘高昌时期重要的佛教艺术遗址。

伯西哈的五个洞窟分别是五座佛堂，组合成一座完整的寺院。吐鲁番大、小桃儿沟建造有类似的五佛堂洞窟组合，在克孜尔、库木吐喇、克孜尔尕哈石窟也保留有类似的建筑。

8. 北庭回鹘佛寺

北庭在今天新疆昌吉回族自治州吉木萨尔县，这里自然条件优越，水草丰足，土地肥沃。自汉至元的漫长历史阶段，北庭都是统辖古代西域天山以北的政治、经济和军事重地。汉魏时期，此地是车师后王国王治所在地，是两汉和匈奴争夺的战场。南北朝至隋，突厥系诸族以此地为天山北麓地区的活动中心。唐贞观十四年（640年）在北庭设置庭州和金满县，长安二年（702年）置北庭都护府。840年，回鹘从漠北西迁，北庭成为回鹘高昌王国的陪都，又名别失八里。回鹘高昌臣服蒙古之后，北庭逐渐归元朝统辖，并走向衰落。

北庭故址在吉木萨尔县城北约12公里处。1979年，中国社会科学院考古研究所在北庭古城进行考古调查时，发现了位于古城西回鹘高昌时期的佛教寺庙遗址，寺院外观具有石窟寺建筑的特点（图1–6）。佛寺规模很大，庙塔结合，寺院北面是正殿，正殿主体建筑外观呈方塔形。寺院东、北、西三面各修建两层洞窟，洞窟中有塑像、壁画，装彩贴金，富丽异常。南面有庭院、配殿、僧房、库房等附属建筑。佛寺遗址的平面配置、殿窟形制和塑像、壁画的题材、组合方式与高昌回鹘时期的佛教遗迹相似，壁画风格与高昌石窟壁画一脉相承，与柏孜克里克石窟尤为接近，是回鹘高昌佛教文化艺术的宝库之一。佛寺遗址中还发现了大量回鹘文榜题和回鹘装束的供养人，榜题中出现了“神圣的亦都护之像”和“长史”、“公主”等文字[1]。根据这些信息并对发掘获取的文献进行综合分析之后，可以确定，北庭佛寺属于王家寺院，非一般的佛教胜地，其建筑年代在十三至十四世纪之间，十四世纪以后逐渐废弃。

1 中国社会科学院考古研究所新疆工作队：《新疆吉木萨尔高昌回鹘佛寺遗址》，《考古》1983年第7期，第618—623页。

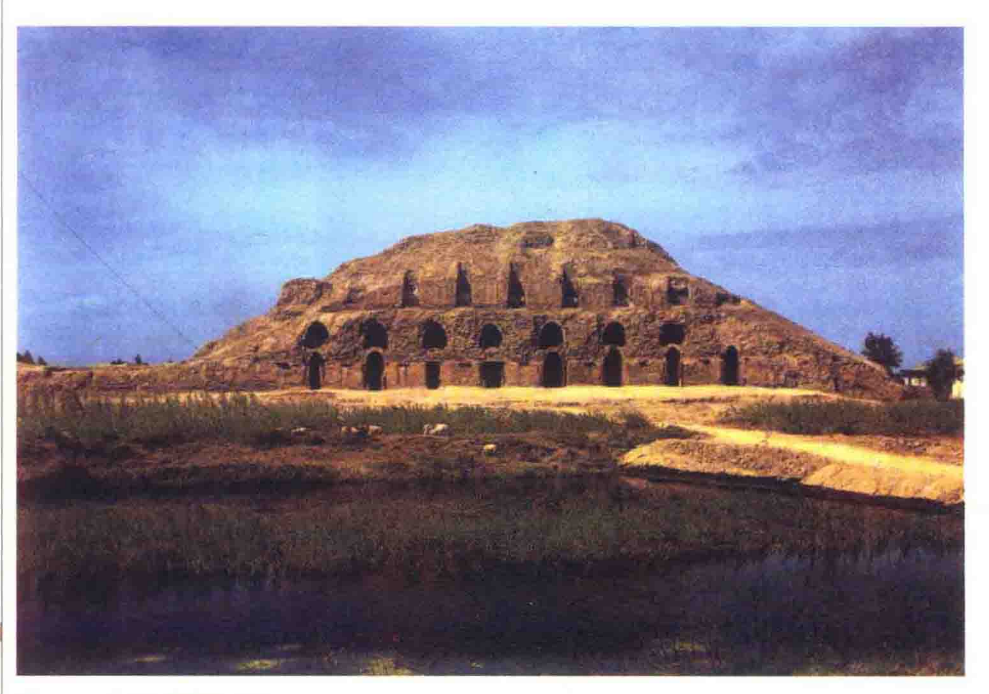


图1-6 北庭回鹘佛寺遗址

二、高昌石窟的形制

石窟寺是宗教信仰者修行或礼拜的神圣场所，一般依靠山崖凿洞而建，洞中雕塑尊像，绘制壁画，造就神圣而又华丽的宗教信仰空间。石窟寺发源于印度，依据功能的不同有两种建筑样式，供养佛像和供礼拜的支提窟（佛堂窟）和僧徒修行的毗诃罗窟（僧院窟），外观美丽，内部空间结构充满宗教意味。石窟建筑随同佛教的传播进入中国之后，因地势、地质条件不同以及对洞窟功能的需求各异，洞窟结构发生了改变，并且和汉式建筑或地方建筑样式结合在一起，出现了不同于印度支提窟和毗诃罗窟的石窟建筑群。

高昌是西域的佛教信仰中心之一，石窟造像之风兴盛，又受到往西的龟兹和往东的敦煌两大佛教中心的影响，石窟形制既有龟兹石窟的特点又有汉地建筑的因素，再加上高昌民居建筑样式和建筑工艺的影响，形成了高昌石窟形制多样化、非完全统一的样式和风格。根据石窟地面和顶部的设计结构，大致可以分为中心柱窟、横券顶窟、纵券顶窟和方形窟四大类。

1. 中心柱窟

中心柱窟是克孜尔和敦煌早期洞窟常见的形制，可能与印度支提窟有一些关联。在洞窟中，中心柱在形制上等同于塔，可供僧徒绕行礼拜，满足宗教礼仪活动的需求。中心柱窟在高昌柏孜克里克、吐峪沟以及伯西哈石窟中都可以见到。

柏孜克里克石窟第9、18、45窟为中心柱窟，与龟兹式洞窟形制相似（早期的第9、16窟）。洞窟中央是从地面一直延伸至窟顶的方形柱，中心柱两侧和后面开凿甬道。主室和后甬道顶为横券顶，两侧甬道为纵券顶，顶和侧壁之间用彩绘装饰图案。第

18、45窟中心柱正壁开龛，第9号窟中心柱四壁开龛，后甬道后壁开大龛两个。

吐峪沟第2、12、36、38等窟为中心柱窟（图1-7），与龟兹窟类似。中心柱正面龛较大，塑大像，甬道两壁绘制壁画。除第2窟采用了龟兹窟的券顶之外，第12、38窟为盝顶，第12和36、38窟外顶部还凿建有圆锥形佛塔。吐峪沟石窟群其他一些中心柱窟已不同程度残毁，壁画和塑像的布置情况无法辨认。

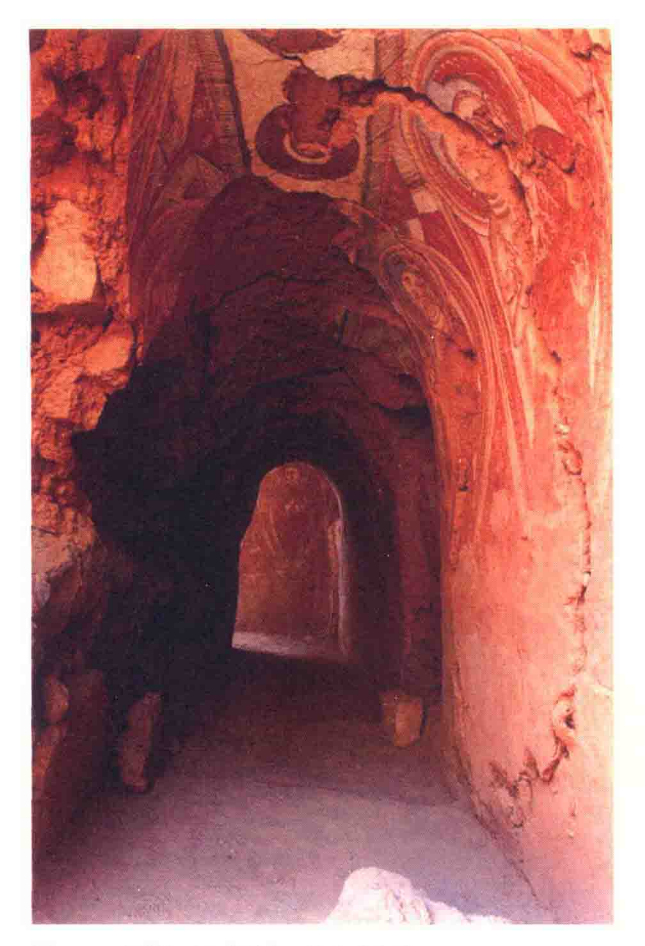


图1-7　吐峪沟西区北侧中心柱窟后甬道

伯西哈五个洞窟中的第3窟是中心柱窟，中心柱四面开龛，左、右、后侧开设甬道，顶均采用券顶，和柏孜克里克中心柱窟的券顶样式相同。该窟是五个洞窟的中心佛堂，规模较大，中心柱前的主室宽达4米，深2.15米，横券顶最高处离地面3米，显得高大而有气势。

柏孜克里克第15、20窟窟室形制由中心柱窟演变而来，中心柱龛改建成殿堂，窟顶为穹窿顶，顶四角向内凹。殿堂左、右、后侧同样开设甬道，侧甬道为纵券顶，后甬道何前室为横券顶。此形制称为中心殿堂窟，与焉耆县锡克沁石窟和胜金口寺院的大殿遗址的建筑形制相同。

2. 纵券顶窟

纵券顶窟是高昌石窟较为流行的洞窟形制，窟室顶均采用纵券顶，窟室平面则根据需要设计不同的形制。

柏孜克里克约有60个纵券顶窟，平面有方形和长方形两种。纵券顶方形窟的尺寸较小，在后壁前筑台雕塑佛像。纵券顶长方形窟大都是大型洞窟，依据洞窟内塑像的布置，又可以分为两种类型：

A. 窟室中心有佛台，雕塑佛像，与中心柱有相同的作用，供礼拜者向右旋转做礼拜仪式。窟室后壁前有涅槃台，台上塑涅槃像。此形制见于柏孜克里克第16、31、33、34窟，第42窟略有不同，用壁画涅槃像代替了涅槃台。第39窟形制类似，但后壁雕塑佛像和影塑须弥山代替了涅槃像。

B. 柏孜克里克第1、2、3、4、6、7、22、24、37窟为长方形纵券顶窟，窟中心佛台被取消，与纵券顶方形窟相同，在后壁前筑台，台上雕塑佛像。第17、27窟在两侧壁分别修筑三个佛台，雕塑佛像。第17窟后壁保存完整，雕塑有佛像与影塑须弥山。

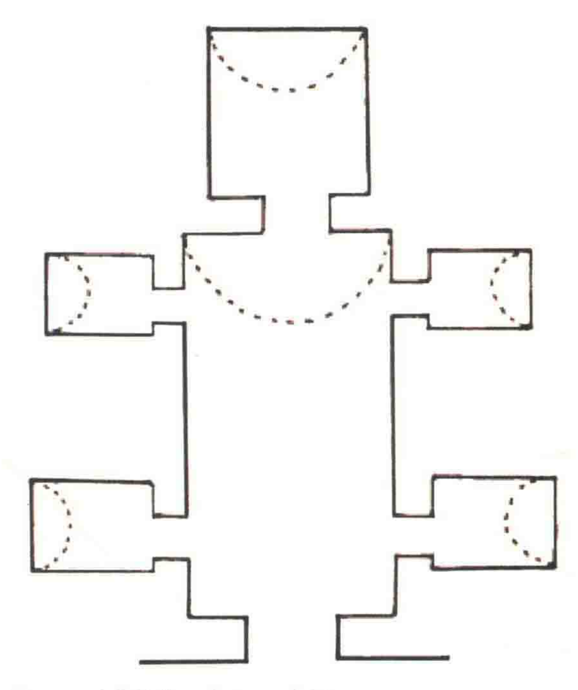


图1-8 吐峪沟第42窟平面示意图

纵券顶窟是吐峪沟运用最多的建筑形制，依据石窟的功能在内部空间的设计上有些差异。第1、42窟主室两侧壁分别凿建了两间大约1平方米的小屋，可能是供僧人修行的禅窟（图1-8）。类似的禅窟在敦煌第268、285窟和库车苏巴什佛寺也可以见到。另外一类纵券顶窟是供僧人居住的僧房，窟室内修筑土炕，有的墙壁上有存放衣物的壁龛，壁面没有壁画。

雅尔湖石窟现存的十个洞窟均为长方形纵券顶窟，洞窟损毁严重。其中第4窟的形制与吐峪沟第42窟相似，主室后凿筑后室，两侧壁上画有天王像，前室两侧壁各有一间小室，室内无壁画。

伯西哈石窟五个洞窟除中间的第3窟外，两侧的4个洞窟均为方形纵券顶窟，窟室内壁面不平整，制作粗糙。除第4窟外，其他洞窟仅残存少量壁画。

3. 横券顶窟

1980年，柏孜克里克新发现了第82、83窟，其形制与众不同，洞窟有前、后两室。前室平面呈横长方形，横券顶，后壁凿筑二级阶梯式甬道通往后室。后室的地面低于前室，长方形横券顶，一侧有土坯垒的土台，台上铺苇席放置舍利盒（图1-9）。这两个与众不同的洞窟是十至十一世纪时，为纪念寺院高僧而修建的影窟。

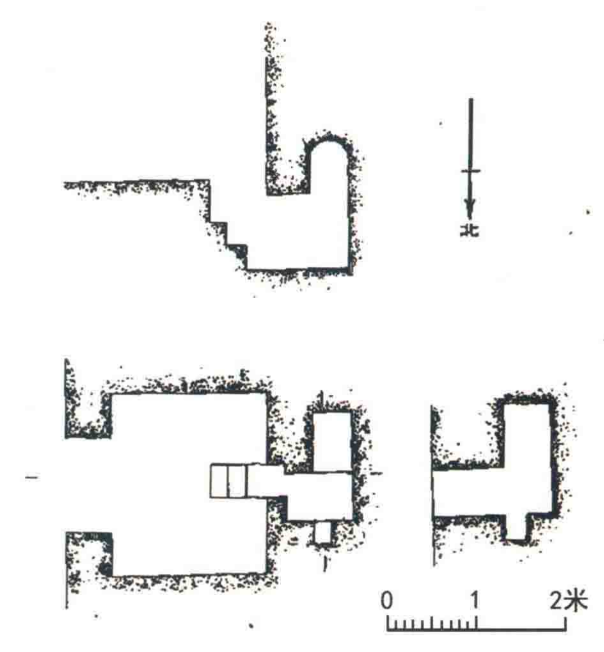


图1-9 柏孜克里克第83窟平剖面图

胜金口第2窟是纵券顶长方形窟，后壁开设一间小室，与柏孜克里克第82窟影窟的形制相同，小室内的舍利罐已经消失，小室两边和侧壁画枝繁叶茂的大树，树上花朵盛开，果实累累，还有小鸟从林间飞过。窟顶画葡萄，枝藤蔓延，以写实的风格装饰了窟顶。

4. 方形窟

方形窟主要分布在吐峪沟沟东，窟室平面基本呈方形，但窟顶不完全相同。第40窟是平顶，中央有小型穹窿凹入。第44窟窟顶中心为穹窿式，四面围平顶，再在窟顶四角和壁面交接处凿出帆拱。穹窿形顶的洞窟在巴米杨、克孜尔（第123、160窟）、库木吐喇、森木赛姆、柏孜克里克都有出现，日本学者宫治昭认为，这种窟顶形制受到了西方建筑的影响。第41窟采用了覆斗顶。柏孜克里克第5、14、76窟窟室平面为方形，穹窿顶，四角向内凹入。

桃儿沟的石窟与伯西哈石窟一样，两个石窟群分别有5个洞窟，洞窟平面为方形，屋顶以纵券顶为主，有少数穹窿顶窟。

在柏孜克里克，中心柱窟和长方形纵券顶窟是早期的洞窟形制，十世纪以后，中心柱窟不再出现，长方形纵券顶窟是流行时间最长的洞窟。穹窿顶窟最早出现在十世纪，是高昌回鹘时期出现的新窟形。柳洪亮在研究柏孜克里克石窟年代时，依据唐武宗会昌三年（843年）一道诏书的记载“黠戛斯潜师慧扫，穹居瓦解”，指出穹庐顶式建筑是回鹘人传统的建筑形式[1]。

高昌石窟形制简单，大多为单一的长方形或方形洞窟，采用凿筑洞窟、土坯堆砌以及两者相结合的建筑工艺，各处石窟因地质条件的不同在建筑方法上有些差异。

柏孜克里克石窟建筑方法有两种。一种是在悬崖上凿出洞窟，这是中国石窟寺采用最多的建筑方法，适用于早期的小型洞窟。在凿筑大型洞窟时，为了防止坍塌，采用了土坯券砌加固的建筑工艺。另一种是依靠悬崖用土坯砌成石窟建筑，是当地较为特殊的建筑方式，这类洞窟大约出现在唐西州时期。九世纪末，高昌回鹘政权建立之后，高昌回鹘王室、贵族开始参与修窟建寺，首先对原有的洞窟进行改建和扩建，通过精心的设计和选择，原来的礼拜窟被加固，修整壁面并重新彩绘，例如第9窟。有的用土坯在洞窟前修建前室，扩大了原有洞窟的室内空间。有的将僧房改建为礼拜窟，完全改变了洞窟的室内布局和窟顶形制。有的洞窟甚至被多次改建，据调查，第23、38、47窟有3次被改建的痕迹。第38窟最为突出，该窟室原本为僧房，后来被改建为摩尼寺，之后又砌墙重修，改建为佛寺，空间不断缩小。柏孜克里克现存的洞窟大多经历了改建和扩建，改变了洞窟最初的面貌，形成了高昌回鹘时期的特点，给洞窟营建年代的判断带来了困难。

1978年吐鲁番地区文物管理所在清理、维修柏孜克里克坍塌损坏的洞窟时，出土了木结构构件100余件。根据出土的状况分析，这些木构件是崖上洞窟前木结构建筑物的构件，构件上雕刻有装饰图案，如卷草纹，带有明显的唐代风格。研究

1 柳洪亮：《柏孜柯里克石窟年代试探——根据回鹘供养人像对洞窟的断代分期》，《敦煌研究》1986年第3期，第58—67页。

人员对木构件进行了碳十四测定，其年代距今约1500年，其时中原汉地的木构建筑样式及其工艺早已传入高昌地区，并且和当地的建筑工艺相结合，在石窟寺中以一个完整的建筑整体呈现出来。

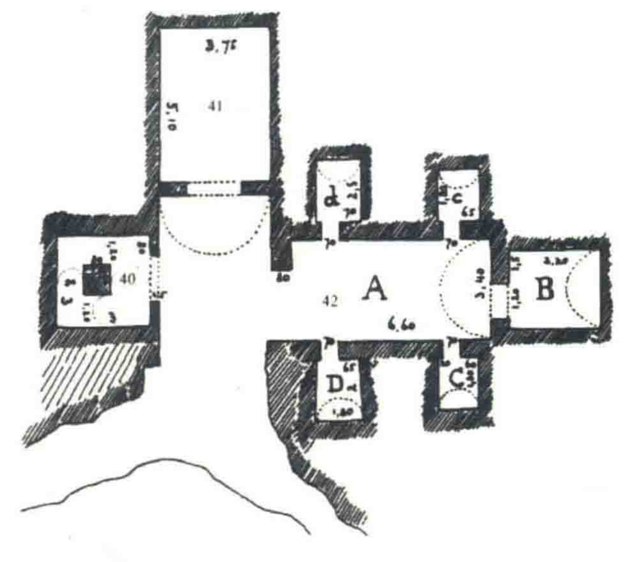
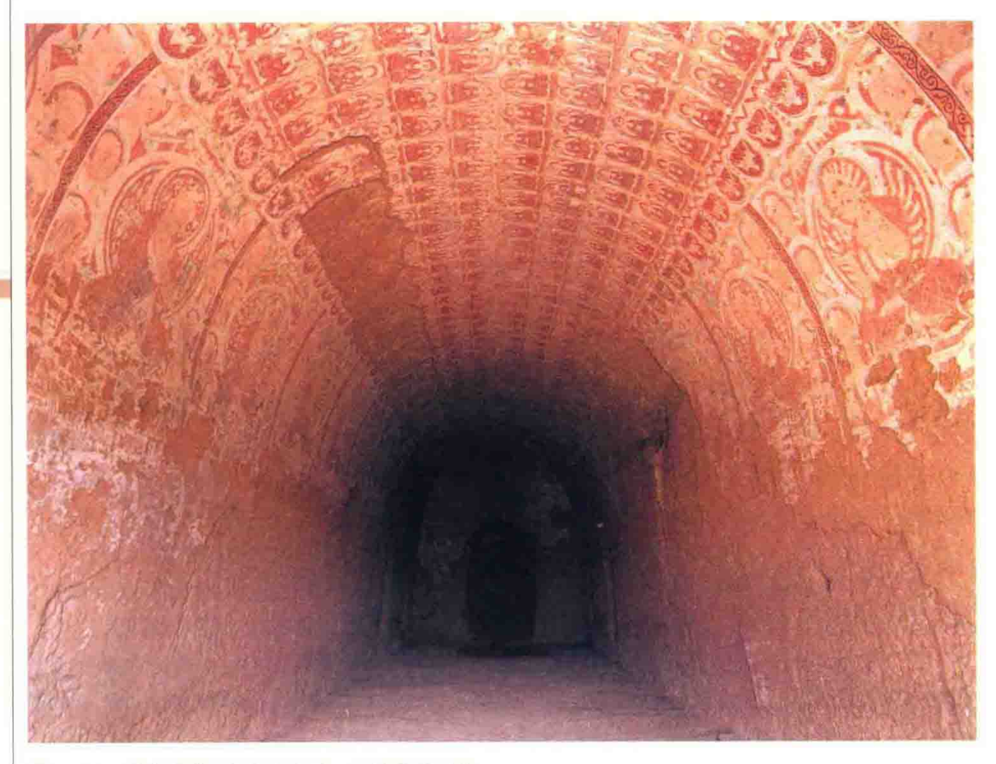


图1-10　吐峪沟第40、41、42窟窟室形制示意图

高昌地区石窟在营建前有明确的设计和安排，不同形制、不同用途的洞窟在崖壁上错落排列，一般由一座中心洞窟与相邻的洞窟有规律地组合在一起，僧房窟、礼拜窟和禅窟共同组成寺院，从洞窟四周的遗迹还可以辨认出寺院院墙的痕迹。柏孜克里克、吐峪沟、伯西哈、雅尔湖等石窟群中，洞窟布局具有相同的特征。

柏孜克里克第8、9、10窟为一组，第14、15窟为一组，伯西哈的5个洞窟组成一组。吐峪沟沟东、沟西的石窟采用多层式布局，礼拜窟修建在最显著的位置，窟室内绘制壁画，僧房窟、禅窟和生活用窟围绕在礼拜窟的上下左右。吐峪沟第40、41、42窟由礼拜窟和禅窟组合成一组洞窟（图1-10）。

雅尔湖石窟群也是一处寺院，第4、7窟保存壁画（图1-11）。从第7窟的形制、


图1-11　雅尔湖第4窟主室全景，回鹘高昌时期

布局和壁画内容看，此窟应为礼拜窟；第4窟后壁和侧壁的禅室说明此窟应为禅房，并保存有两层壁画，早期的壁画被回鹘时期的壁画重叠覆盖。第4窟最早修建的年代在北凉或车师国时期，即五世纪。周围的第2、3、5窟僧房窟与第4、7窟共同组成寺院。

胜金口石窟已经完全坍塌，窟室形制难以辨认。经过对遗址的仔细考察，胜金口半山的洞窟平面为方形或长方形，依靠山崖用土坯砌出横券顶或纵券顶。洞窟两边用土坯砌成木构建筑样式的僧房，石窟前还保存了一些土坯砌的院墙，此处的石窟也应该是一处寺院遗址。

将不同形制、不同功能的洞窟组合在一起，采用相同原则建筑洞窟的情况在龟兹石窟群中也可以见到，如克孜尔第69窟和新1窟、克孜尔尕哈第16窟和第23窟是成对的礼拜窟；克孜尔第96—110窟、库木吐喇第66—72窟是由五个礼拜窟组成。这些洞窟组合在一起是因为相互之间在使用功能上有着某种内在的联系，而且这种组合关系并不是一成不变的，会因修建年代不同、宗教信仰内涵的改变等因素而发生变化。在对石窟形制的研究过程中，晁华山提出了“五佛堂寺院的组合体制”，他从邻近的洞窟间寻找建筑方面相关联的遗迹、在不相连的洞窟间寻找自然或人为的界限，以及寻找洞窟类别组成方面有无某种体制等三个方面对克孜尔石窟进行了调查。发现有七组洞窟遵循相同组合体制，由五个佛堂和一个条形窟组成，“各组洞窟的性质相同，综合功能相同，其间没有主次高下之分”。克孜尔的七组洞窟“都是封闭的建筑单元，与律藏记载的佛陀时期的寺院建筑有许多相似之处”[1]。由此确定一组五佛堂洞窟可能就是一所五佛堂寺院，其来源是阿育王时期在摩揭陀国修建的五佛塔。五佛堂寺院的洞窟建成年代分为两期，最早可能在四、五世纪。

佛教传入新疆之后，开窟造像、礼拜佛陀等信仰活动已经与印度佛教有了很大的不同，高昌地区石窟组群的形制来源可能与龟兹石窟相同，但是五佛堂寺院的建筑样式在高昌石窟中并不多见，石窟的组成已经根据信仰的需要改变了洞窟数量和形制。

三、高昌石窟壁画的年代

和敦煌石窟或其他地区的石窟一样，高昌石窟的年代分期主要依靠考古学的方法。依据石窟寺的整体布局，洞窟的形制，洞窟间的相互关系，石窟中用各种文字书写的题记，供养人的形象和衣冠服饰，壁画的题材、风格、绘画技法，再综合参考相关历史背景和碳十四测定的年代数据，建立起石窟断代的体系。

高昌地区的石窟缺少确切的建窟年代文献记载，除了依靠洞窟形制等因素来判断之外，壁画的研究为判断洞窟营建年代提供了更多的参考。高昌石窟寺营建从四世纪一直延续至十五世纪，绵延千余年的时间，无论是石窟寺的建筑形式还是壁画的艺术风格，都与相邻的龟兹地区和中原汉地有许多共同之处。和其他地区一样，

1　晁华山：《克孜尔石窟的洞窟分类与石窟寺院的组成》，载北京大学考古系编《纪念北京大学考古专业三十周年论文集》，文物出版社，1990年，第360页。

高昌宗教信仰的兴盛与否与统治阶层的崇信程度有密切关系，石窟艺术的发展和昌盛也离不开各族政权的参与。同时，古代高昌又是一个多民族共同聚居的地区，石窟艺术具有西域及其自身的独特性。在不同的历史阶段，石窟壁画的题材、风格等都有不同的时代特征和艺术倾向，这是辨识壁画的绘制年代的重要因素。在如此情形之下，高昌石窟壁画的年代根据不同的政权统治时期被划分为五个阶段：高昌郡时期、高昌国时期、唐西州时期、回鹘高昌王国前期和回鹘高昌王国后期。

1. 高昌郡时期（327—460年）

吐峪沟和雅尔湖石窟是高昌地区开凿时间最早的石窟群。阎文儒、宋肃瀛、柳洪亮、贾应逸、宫治昭等学者的论著论证了吐峪沟或雅尔湖石窟壁画的年代，采用的方法大致相同，除了分析石窟形制之外，主要依靠壁画的题材、榜题文字、装饰图案、艺术风格等方面的比较进行断代[1]。几位学者对吐峪沟石窟壁画的年代判断大致相同。

谷东区第4窟是吐峪沟保存较为完整的洞窟，形制为长方形穹庐顶窟，中心设置方坛，阎文儒、宋肃瀛都指出此窟与中原晋墓的建筑形制接近。洞窟四壁分三层，左、右、后三壁画本生故事，故事图中有“尸毗大王……”、“昔有国王名曰妙光，为一切……”等汉文题记，与罗布卓尔地区发现的晋简、莫高窟发现的晋、十六国时期的文书字体相同[2]。

西区的第2、3、4窟相连，已经被确认为一组洞窟，三个窟均为长方形穹窿顶窟。第3窟后壁开凿小室，室内左右壁又各凿有两个方形秘室，右壁第一个密室内画佛本生故事，有朱文榜题“开觉寺僧智写”，由此可以断定，壁画的绘制与僧智有关。在已经坍塌的第5窟遗迹中，宋肃瀛在窟壁发现了残损的字迹“太守”、“布施”。窟内壁画千佛座下都画胡床，此现象在其他窟群中未曾见到。高昌郡、高昌国时期，高昌设置“太守”一职，而且当时车师、柔然、鲜卑等少数民族已经在此建立过政权，佛教也在这些民族中传播。洞窟中的千佛穿着通肩大衣，以粗线条绘制轮廓，大笔烘染内部，风格简单朴实，边饰有东晋十六国时期常见的忍冬纹。

阎文儒也指出：“以东岸西北区的2、3、4三个窟的壁画风格来看，最早应在晋设高昌郡以前……其中早期的壁画题记，完全用汉文，又充分证实了高昌地区的石窟，是汉文化传统的艺术风格。”[3]其壁画的风格与克孜尔第二、三期风格相似，是在高昌郡时期高昌地区最早建造的一处石窟。

贾应逸依据洞窟形制、壁画内容和绘画风格等对比，探讨了吐峪沟石窟的相对年代，与前面几位学者的观点基本相同。吐峪沟第40、41、42、44窟与莫高窟第268、275窟在形制、壁画内容和绘画风格几方面都很相似，是五世纪时期的作品。

---

1 阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，《文物》1962年第7、8期合刊，第41—59页；宋肃瀛：《古代高昌佛教石窟述略》，《西南民族学院学报（哲社科版）》1990年第1期，第73—79页；柳洪亮、李肖：《高昌石窟壁画艺术》，《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年；贾应逸：《新疆吐峪沟石窟佛教壁画泛论》，载贾应逸著《新疆佛教壁画的历史学研究》，中国人民大学出版社，2010年；［日］宫治昭著，贺小萍译：《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年。

2 宋肃瀛：《古代高昌佛教石窟述略》，《西南民族学院学报（哲社科版）》1990年第1期，第75页。

3 阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，《文物》1962年第7、8期合刊，第58页。

柳洪亮和李肖的研究分析了吐峪沟第44窟壁画在布局和题材方面与敦煌石窟壁画的联系。第44窟四壁分三层绘制壁画，上层画千佛，并穿插画一佛二菩萨说法图，中层画本生、因缘故事，下层画几何纹装饰图案。中层的故事画一格一画连续排列，其中的《莲花夫人缘》、《婆罗门妇害姑缘》的画面情节是根据汉译本的《杂宝藏经》绘制而成，故事画的粉本应该来源于汉地，而且壁画用汉文书写榜题。第44窟的壁画题材和布局又与敦煌莫高窟北凉洞窟第275窟接近，两窟都画有《尸毗王本生》、《毗楞竭梨王本生》，是北凉时期宣扬无限忍辱与牺牲自我的著名故事画，既反映了宗教教义，又体现了当时北方政权更迭、战乱频繁的社会中民众生活的艰辛与残酷。由以上因素判断，第44窟的凿建年代在北凉政权西迁之后（422年之后）。第1、40、42窟和第44窟同属于高昌郡时期。第1和42窟是专供僧人坐禅的洞窟，第1窟残存本生和因缘故事画，第42窟窟顶和侧壁分层绘制禅观图。第2、12、38窟的创作年代较晚，大约在六世纪麹氏高昌时期。

宫治昭的著作集中讨论吐峪沟的禅观壁画，并专章讨论了壁画的绘制年代，通过壁画整理，将吐峪沟壁画中的图案、飞天形象以及本生故事题材与巴米扬、克孜尔或敦煌等石窟壁画进行比较，对壁画年代作出概略性的定位。

克莱门兹编号第38窟的石窟中有猪头连珠圈纹，图样来自萨珊系纹样（图1-12）。联珠纹内画蛇形状小平行四边纹装饰带在巴米扬壁画中也能见到。吐峪沟第1窟正壁鸟衔项链连珠圈纹的构图与巴米扬、克孜尔石窟中的图案类似（图1-13、

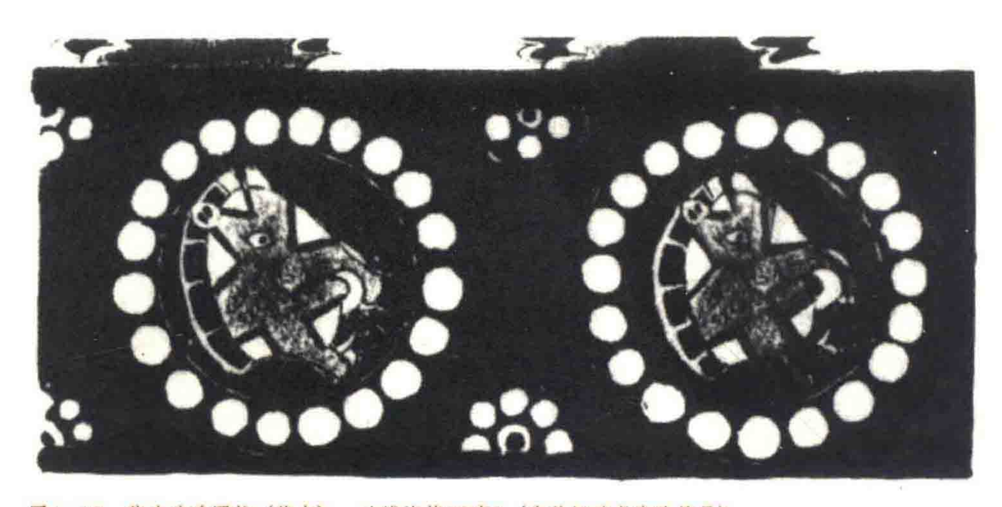


图1-12　猪头连珠圈纹（临本），吐峪沟第38窟A（克莱门兹考察队编号）



图1-13　猪头连珠圈纹，巴米扬石窟G窟

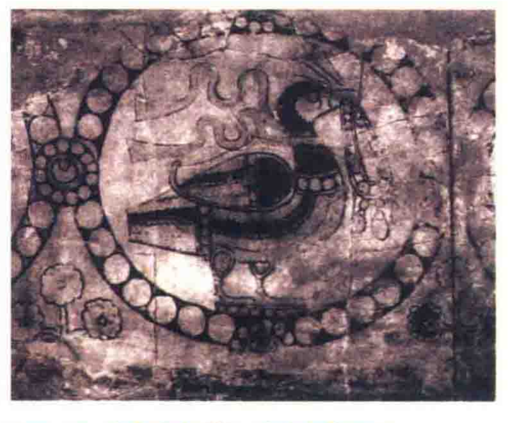


图1-14　鸟衔连珠项链，克孜尔第60窟



图1-15 飞天，吐峪沟第20窟主室券顶左侧，327—640年

图1-14）。斯坦因发现的Ⅵ—Ⅶ窟窟顶装饰八个晕染色莲瓣，如同桃形般的莲花纹图案在巴米扬石窟坐佛佛龛中多处可见。而且莲花纹四周画连珠圈纹，圈外四角是柱形宝珠，散发出三角形或叶状火焰纹。克孜尔壁画中也有类似带火焰纹装饰的柱形宝珠图案。

吐峪沟第20窟主室侧壁上部画飞天（图1-15），躯体弯曲呈U形，手足的动作飘逸且有韵律感，与克孜尔第48窟、新1窟窟顶的飞天相似。飞天下方飘浮的莲蕾也采用了相同的画法。第20窟右壁十六观想图画一滩池水，水波纹呈漩涡状，花树在池水中盛开，水岸边用平行斜线纹表现。树干带有树瘤的花树、圆形的树冠、枝叶间的装饰花纹图案等，在克孜尔第77、118、92窟壁画中也有类似的表现特征。

吐峪沟的禅观图像与敦煌初唐观经变中的观想图也表现出一些关联。综合以上因素，宫治昭认为，吐峪沟禅观窟的壁画年代大致可以定位于六世纪至七世纪中叶，与吐峪沟石窟出土的写经年代相一致，和高昌国的历史情况相呼应。

2010年，吐峪沟窟群遗迹的清理工作带来了新的发现，《新疆鄯善县吐峪沟东区北侧石窟发掘简报》和《新疆鄯善县吐峪沟西区北侧石窟发掘简报》陈述了新发现的洞窟，K18和NK2两处中心柱礼拜窟壁画风格均具有较早的时代特征，接近中亚犍陀罗风格，而与河西、龟兹、于阗等地都有所不同[1]。经初步推断，两处礼拜窟开凿于公元五世纪前后，属于吐峪沟早期洞窟。

雅尔湖第7窟是大型的长方形纵券顶窟，窟顶画水中化生、莲花、水鸟、鸭、鱼、螺等（图1-16），四壁残存千佛像，佛穿着通肩大衣和双领下垂式大衣，袈裟的

1 中国社会科学院考古研究所边疆民族考古研究室、吐鲁番学研究院、龟兹研究院：《新疆鄯善县吐峪沟东区北侧石窟发掘简报》，《新疆鄯善县吐峪沟西区北侧石窟发掘简报》，《考古》2012年第1期，第7—22页。



图1-16　化生，雅尔湖第7窟，回鹘高昌时期

式样表明壁画接近克孜尔石窟早期的风格，年代与吐峪沟第40、41、44等窟相近。第4窟是窟群的中心，早期的壁画被覆盖，经过了后代重绘，年代大约在回鹘高昌时期。雅尔湖的洞窟共同组成了一座寺院，壁画的最早年代在五世纪，车师或北凉时期。

吐峪沟、雅尔湖石窟壁画的年代在学术界获得了一致的认识，最早的绘制年代确定在高昌郡时期。

2. 高昌国时期（460—640年）

麹氏高昌时期，即499—640年间，吐峪沟石窟成为王室寺院，遗址中曾经出土了与王室家族有关的写经，即高昌王麹干固在延昌三十九年（599年）抄写的《佛说仁王波若波罗密经》。而且在此期间出现了第38窟大型中心柱窟，洞窟中遗存着六世纪麹氏王朝早期的壁画。第38窟甬道外侧壁画千佛，主室内有大幅的因缘佛传图，图像在内容和构图上都和龟兹同类壁画相似，有可能受到了龟兹喜好用冷色调表现优雅庄重的佛画特征的影响（图1-17）。

六世纪上半叶，在麹氏家族麹嘉和麹坚有力的治理下，高昌国国力昌盛，成为西域具有影响力的大国，佛教信仰也日趋高涨，麹氏家族的开窟造像活动扩张到柏孜克里克。1980年石窟遗址中出土了《妙法莲华经观世音菩萨普门品》写本残卷，卷尾有题记“建昌五年卯岁八月十五日记写　比丘义道书写”，延昌五年（559年）即高昌王麹宝茂在位时。有确切纪年写经的出土，为柏孜克里克石窟的始建年代和壁画的初绘年代提供了相对年代的参考。

麹氏高昌时期开凿的洞窟遗存数量很少。阎文儒在考察柏孜克里克之后，将石



图1-17 千佛与菩萨，吐峪沟第38窟左甬道外侧壁，327—640年

窟分为四期，第一期相当于南北朝末期至初唐，仅有第18窟。此窟为中心柱窟，与吐峪沟大型中心柱窟形制相同，采用开凿石窟和土坯垒砌相结合的办法建造。中心柱前的窟顶已经坍塌，残留左右甬道和后室顶上画斗四式平棋图案，装饰忍冬纹、鳞纹边纹，顶和侧壁交接处仿照木构建筑彩绘檩、枋。后室两壁画千佛，佛穿通肩大衣式袈裟，与克孜尔第三期后段的壁画风格相似，阎文儒将克孜尔第三期定为南北朝至隋代。

奇康湖石窟是高昌国时期另一处重要的石窟壁画遗址，有5个洞窟保存了壁画痕迹。第3窟为长方形纵券顶窟，画满千佛像。第4窟为中心柱窟，中心柱正面龛像已毁，其余三壁绘一佛二菩萨说法图，说法图周围是千佛像，与正面的佛像组成四方佛说法。侧壁可能图绘因缘佛传故事，其余部分画千佛，千佛服饰以红、蓝、绿、绛四种颜色交替循环排列，整齐而又不单调。窟顶彩绘平棋图案。整个洞窟以石青、石绿冷色为主，表现出与龟兹石窟类似的特征，壁画的绘制年代大约在六世纪。

3. 唐西州时期（640年—9世纪中叶）

在经历高昌国、唐西州时期的经营之后，柏孜克里克成为高昌地区一处重要的佛教信仰圣地。唐西州时，杨袭古被派任北庭节度使兼御史大夫，在繁忙之余主持重修柏孜克里克石窟寺院并新建洞窟，第16、17、69窟在此阶段建成。因为受到汉风佛教艺术的感染，此时期的壁画在柏孜克里克很容易辨认，壁画中出现的新题材主要是来自中原汉地流行的经变画，如《观无量寿经变》、《法华经变》、《涅槃经变》，众多的佛、菩萨、西方净土、经变故事画等组成了富丽的佛陀净土世界。第69窟顶彩绘忍冬纹图案，云纹、花朵装饰其间，加强了装饰性。窟室两壁依旧画千佛，黄、绿、红等颜色交相辉映，造成浓艳富丽的气氛。洞窟壁画明显受到了盛唐富丽堂皇的风格的影响，中原传统的绘画技法也从人物的晕染方式中表现出来。壁画中

的汉文题字为辨认壁画的年代提供了帮助。

4. 回鹘高昌王国前期（9世纪中叶—12世纪初）

回鹘高昌王国建立后推崇佛教，回鹘人逐渐改为信仰佛教，由此带来了佛教石窟艺术的新繁荣，不仅在石窟建筑艺术方面推陈出新，壁画艺术也趋于完美。九至十二世纪是柏孜克里克石窟艺术最为繁荣的阶段，是回鹘高昌王国佛教艺术的代表。洞窟内壁画布局趋于程式化，壁画内容丰富，在表现形式、艺术手法方面也形成了一定的规范，体现出更多与回鹘高昌社会生活相关的内容，充分展现了回鹘文化与其他民族文化相互渗透、共同发展的特征。大型佛本行经变画是最流行的题材，国外学者称之为誓愿画或供养画，共有70多铺，总面积约400平方米，占现存壁画总数的30%。佛本行经变画依据《佛本行集经》绘制，在四世纪的龟兹壁画中已经出现，早在回鹘高昌以前就已经流传至高昌，经过回鹘时期画师的创造，形成了最具回鹘佛教艺术特点的新的图像样式。回鹘时期的洞窟中，供养人像数量增多，绘制在窟门两侧，穿着回鹘服装的供养人为判断洞窟的年代提供了最直接的依据。当然，洞窟中也保存了其他不同民族的供养人像以及榜题文字。变化的几何纹装饰图案更加丰富，忍冬蔓草纹、宝相花纹、水纹、云纹、钱纹、联珠纹等在洞窟中广泛使用，活泼流畅，且富于立体感。少数民族对热烈艳丽的色彩有独特的爱好，赭、红、黄暖色在壁画中大量使用，再辅以石绿、白色、金色，壁画绚丽多彩，热烈浓重，造就了回鹘高昌时期一派宗教艺术的新风气。

另外，胜金口、雅尔湖、伯西哈、大桃儿沟、小桃儿沟石窟中都留下了回鹘高昌时期的壁画艺术。距离柏孜克里克石窟仅2公里的伯西哈石窟洞窟较小，壁画绘制不够精细，不能和王室寺院柏孜克里克相比较，但是伯西哈石窟壁画也有独特之处。现存的壁画以经变题材为主，第3窟是窟群的中心窟，左甬道口有保存完

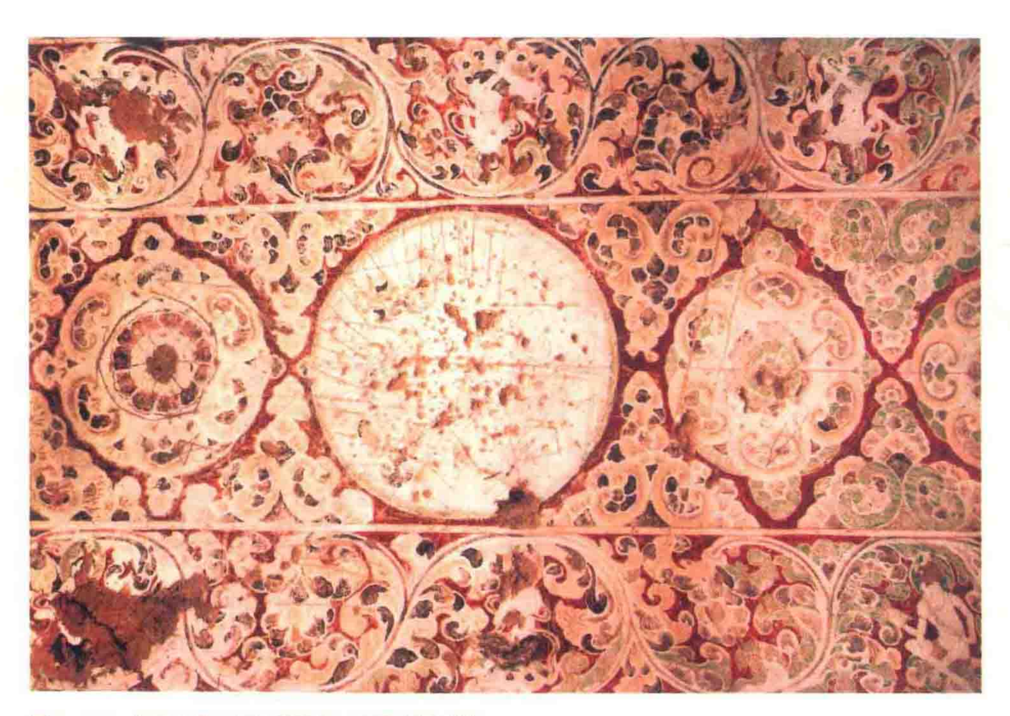


图1-18　伯西哈第4窟窟顶图案，回鹘高昌时期

整的灌顶图、授经图，主室有维摩诘经变、观音变、燃灯图、放生图等。第4窟残存的壁画可能是阿弥陀经变。第1、2、4、5窟残存精美的装饰图案，忍冬纹、茶花纹、卷叶纹等（图1-18）。图案仍以土红、黄等暖色为主，配合石绿色，同样形成了富丽热烈的效果，与柏孜克里克石窟一样反映了回鹘时期人们对强烈色调的喜爱。伯西哈石窟是普通民众营建的洞窟，壁画精美的程度无法和柏孜克里克相比，但是壁画在题材上的独特表现为高昌石窟艺术增添了新的内容和信仰内涵，是研究高昌壁画中无法被忽视的重要遗址之一。

5. 回鹘高昌王国后期（12—14世纪）

因为伊斯兰教宗教势力引发的斗争致使回鹘高昌统辖的境内变成了战场，高昌城陷落，高昌王战死，人民流离失所，回鹘高昌王国国势衰微，与王室关系密切的佛教受到打击。1283年，回鹘高昌王室被迫东迁甘肃永昌之后，佛教遭受重创，高昌石窟艺术走向衰落，柏孜克里克王家寺院沦落为民间寺院。此时期的洞窟大都改建而成，佛本行经变和其他经变画延续了回鹘高昌前期的题材，但是图像在遵循之前的表现程式时趋于单调，内容减少，而且一窟之内壁画风格有不统一的现象，画风不如前期精美。

沦落为民间寺院之后，柏孜克里克石窟的壁画增加了经变故事画和说法图，人物形象出现了新的特征，供养人像出现了穿着元代官服、戴官帽的回鹘人，蒙古统一后的特征及时在壁画中得到了表现。

大、小桃儿沟是宋元时期的遗迹，留存的壁画不多，它们代表了高昌地区晚期的佛教艺术（图1-19）。

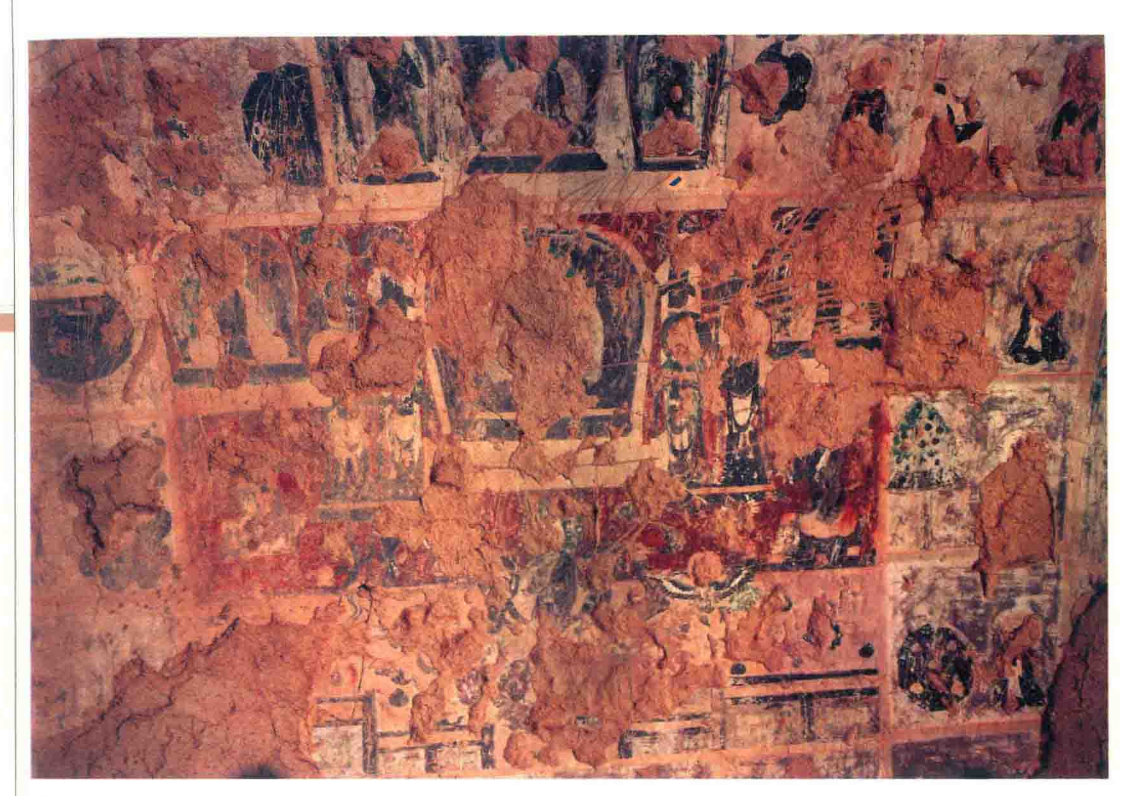


图1-19　说法图，大桃儿沟第4窟主室右壁，宋元时期

四、高昌石窟体现的宗教信仰

石窟寺的建筑样式来源于印度，印度现存的石窟寺有百分之七十与佛教有关。在中国，石窟寺建筑也大多与佛教信仰有关，开窟造像是信徒表达宗教情感常见的方式之一。高昌地区现存的石窟群以佛教信仰为主，摩尼教和景教图像也遗存在石窟中，高昌多种宗教并存的信仰体系除了利用出土文献来证明之外，更为直接的证据就是宗教绘画，绢画、纸画、壁画等各类绘画形式都被宗教信仰所利用，壁画的遗存数量最多，内容涉及各个历史阶段的宗教信仰与社会生活。

1. 佛教石窟

从印度传播而来的支提窟和毗诃罗窟原本就有不同的性质和功能。支提窟是供信徒礼拜佛的塔堂窟，规模宏大，装饰精美，这类洞窟数量较少。毗诃罗窟是供僧人居住的僧房。和中国其他地区一样，高昌石窟有了更丰富的使用功能，分为礼拜窟、禅窟、僧房窟和影窟，不同功能的石窟组合在一起，形成完整的石窟寺院。石窟的功能首先决定了洞窟的形制或内部空间的布局，其次受到不同历史阶段、不同民族文化或地域文化的制约，产生不同的建筑形制。无论石窟形制如何变化，窟室内的空间布局始终与雕塑、壁画完美结合，其首要的意义是宣扬宗教教义和思想，宗教信仰和社会生活也被同时表现出来。

（1）礼拜窟

礼拜窟是僧尼和世俗信徒礼拜宗教偶像、举行宗教仪式的重要场所，是在凿建石窟群时费心经营的洞窟。洞窟中保存着的雕塑或壁画是宗教艺术的重要代表，因此礼拜窟是各类石窟中最受学界重视的洞窟。

吐峪沟沟东和沟西的石窟均以礼拜窟为中心，在整个区域中选择最显眼的位置营建礼拜窟，有中心柱窟和方形窟两种形制。第40、41、44窟是沟东的三个方形礼拜窟，颇具代表性。第41、44窟四壁中部图绘一佛二菩萨说法图，图中佛坐在菩提树下，身披袈裟，右肩斜披，略微袒露胸部（图1–20）。菩萨头戴三珠宝冠，双臂挽披帛，袒露上身。菩萨双手合十，恭谨地躬身向佛。菩萨面部的下颌、鼻梁采用凹凸晕染法表现，带有明显的西域绘画风格。洞窟四壁上部和说法图的两侧均画禅定千佛。千佛身穿的袈裟按朱红、赭、石青、灰、赭、石绿、赭色等颜色的顺序有规律地排列，并不断循环，似乎形成一道道有规律的光带。

第40窟上部壁画已毁，下部和第44窟一样，采用横排的方式画佛本生故事画和因缘故事画。第40窟后壁画菩萨入海求珠图，右壁残存快目王施眼图。第44窟左、右、后壁分别保存7幅本生故事画，故事画右侧有白底墨书的汉文题榜，遗憾的是字迹已经漫漶不清。本生故事画画面精美，依据表现的情节部分画面可以辨认，后壁有羼提婆利忍辱截割手脚、昙摩钳太子为求法投火坑、慈力王施血饮五夜叉、萨埵那太子舍身施虎等。左壁有毗楞竭梨王身上断千钉、尸毗王割肉贸鸽，部分画面保



图1-20 说法图，吐峪沟第44窟主室前壁，327—640年

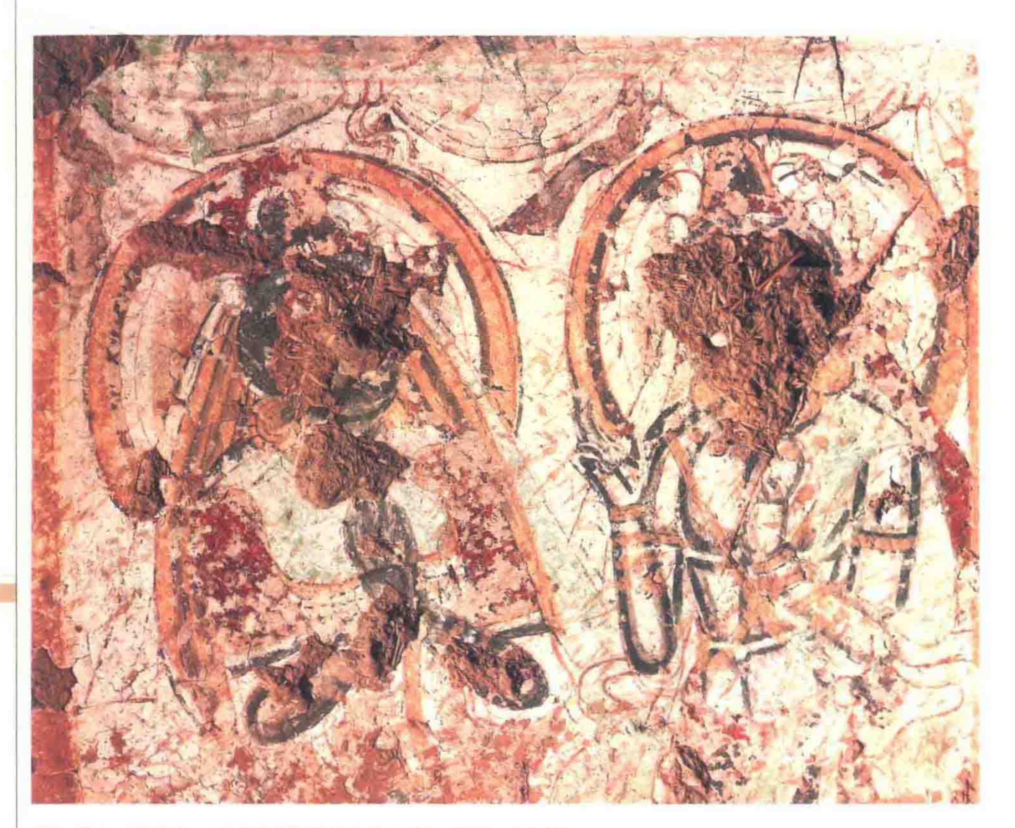


图1-21 菩萨像，吐峪沟第40窟主室左壁，327—640年

留榜题，如“尸毗大王”、“昔有国王名秒光”等。在构图上，与敦煌同时期的故事画类似，选取突出的一至两个情节来表现故事主题，人物的形象和晕染方法又与龟兹壁画相似。

此时期的人物刻画已经具有较高的水平。第40窟主室左壁的菩萨像是两位相

对交谈的菩萨，右边的菩萨袒露上身，抬起双臂，双手举于胸前，似乎正侃侃而谈（图1-21）。左边的菩萨身穿天衣，双手合十，似乎正专心倾听。两位菩萨造型生动，动态自然，富有浓厚的生活气息。肌肤的表现采用低处晕染法，造成肢体圆实的立体感。画面上部是萨埵那太子舍身施虎本生故事画，画面已经残损。太子刺项后赤身跳下悬崖，横躺在山崖边，等待饥饿难耐的老虎向他伸出利爪。

三个方形窟窟顶壁画各不相同，第40窟的圆形藻井内画圈点纹，可能表示天部的星辰，四周装饰联珠纹，边缘画三角形垂幛纹。第41窟覆斗中心方井已经垮塌，边缘装饰联珠圈纹、忍冬纹、三角纹，左右两披画立佛一排，前后两披画立佛两排，每尊立佛之间用不同的几何纹装饰带间隔。佛立于莲花之上，披袒右肩袈裟，手姿各不相同。每披交接处的小格内画坐佛一尊。窟室四壁画千佛。整个窟室题材简单，色调淡雅统一，装饰精美而又丰富多彩。

第44窟窟顶又是另外一番面貌，穹窿顶圆形的莲心已经完全垮塌，由莲心发出的放射状线条形成29个条幅，辐射至穹窿顶的边缘，条幅内画莲瓣、立佛一尊、坐佛两尊（图1-22）。穹窿边缘画三角形垂幛纹，三角形内有立佛一尊。四角平顶上画禅定千佛，与四壁的千佛结合成完整的整体。四角的帆拱内各画天王一尊。

柏孜克里克现存的洞窟大多为礼拜窟，礼拜窟的形制多样，有中心柱窟、中心殿堂窟、方形窟。中心柱窟，也称为塔庙窟，窟室中央凿建一座佛塔是主要建筑特征，传入中国以后，中心柱窟具有了不同的地域特征。柏孜克里克和龟兹的中心柱窟相似，塔柱非塔而是方柱，一般在方柱的四壁开龛造像，其余壁面绘制壁画。柏孜克里克中心柱窟的塔柱正壁开龛，龛内雕塑佛像，壁上彩绘千佛和佛光。佛座的正壁绘鹿野苑初转法轮图，有法轮、三宝、两对跪鹿，其余壁面画千佛。千佛题材在中心柱窟中占据了较大的壁面，第45窟窟顶、四壁满绘千佛，第9号窟主室四壁、甬道壁画千佛，第18窟甬道壁画千佛。第9窟的不同之处在后壁，壁上开两龛，雕塑佛像，壁上画供养菩萨。第18窟中心柱两侧画佛本行经变。第15、20窟的中心柱演变

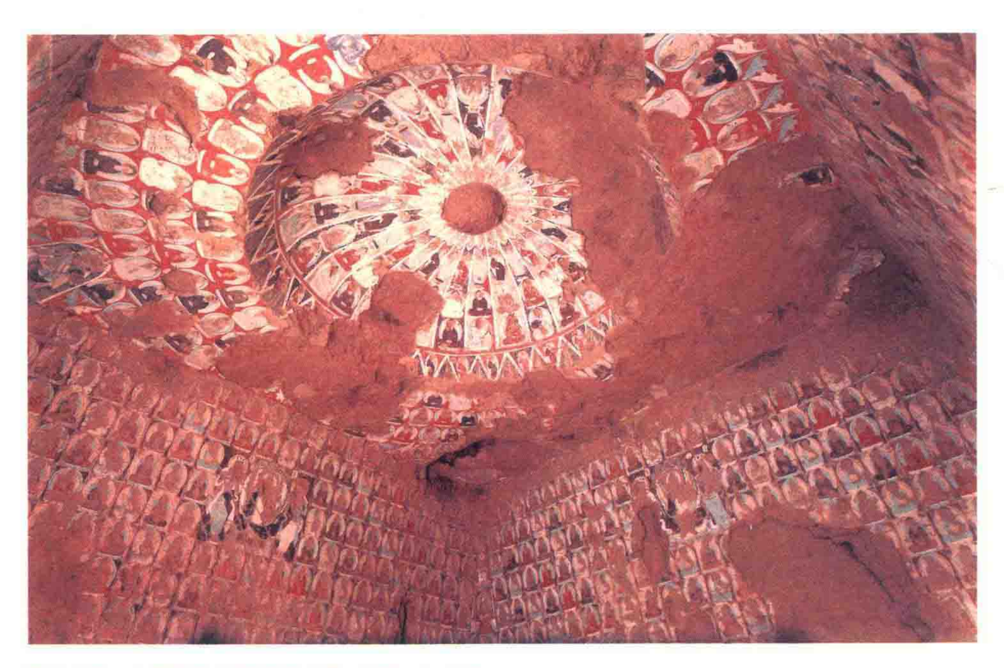


图1-22 吐峪沟第44窟窟室内景，327—640年

成方形殿堂，两窟内原本各有精美的佛本行经变15铺，中心殿堂也绘制有壁画，但是这些壁画已经遭遇严重破坏。

纵券顶窟是柏孜克里克保存壁画丰富的礼拜窟。第31、33、34窟后壁是塑像与壁画共同组成的涅槃变，后壁前设置涅槃台，其上塑涅槃像，后壁彩绘两棵娑罗树，表示佛在娑罗双树间进入无余涅槃。靠近后壁的两侧壁分别画摩耶夫人和举哀弟子像，摩耶夫人坐在佛头旁边，弟子们悲恸不已，另一侧的婆罗门手持乐器，笑容满面地吹奏着乐曲。窟顶画千佛，两侧壁画佛本行经变。窟室中央的佛台上雕塑尊像，台座的前壁同样有初转法轮图的双鹿和法轮，有的两侧还画有供养人像。

吐峪沟早期的礼拜窟以千佛题材为主，和说法图、本生故事等组成供信徒礼拜供养的场所。柏孜克里克礼拜窟除了延续早期的千佛题材之外，出现了更多的经变题材，佛本行经变、涅槃变等，丰富了礼拜窟的内容。

(2)禅窟

禅窟是僧尼进行禅修的场所，如同寺院的禅房。禅窟在新疆、甘肃、宁夏等地的石窟群中都有保存，有单间禅窟，也有多间组合禅窟。组合禅窟仅在新疆、甘肃地区有发现，在一间窟室之中再凿建一个以上的小禅室，禅室多的在十个以上，可能是为僧尼集体修禅而准备的。

贾应逸和宫治昭在研究高昌石窟的过程中都发现了吐峪沟禅窟的特殊性。贾应逸从禅窟的壁画内容入手，进而分析壁画表现的实质；宫治昭对吐峪沟禅窟壁画进行了详细的报告和若干考证，研究更为深入。吐峪沟第1、42窟是组合禅窟，窟内空间结构相同，在侧壁和后壁都开设禅室，首先在结构上说明了窟室的功能之一是用于佛教僧侣的禅观修行。

第1窟侧壁壁画完全损毁，仅后壁保存了由49个方格组成的图案，每个方格反复图绘相同的图案——净土图，方格下方是八功德水，水中生长出枝繁叶茂的宝树，树冠呈蘑菇形，颜色因为氧化已经变黑（图1–23）。树叶中有圆形或三角形的纹饰，

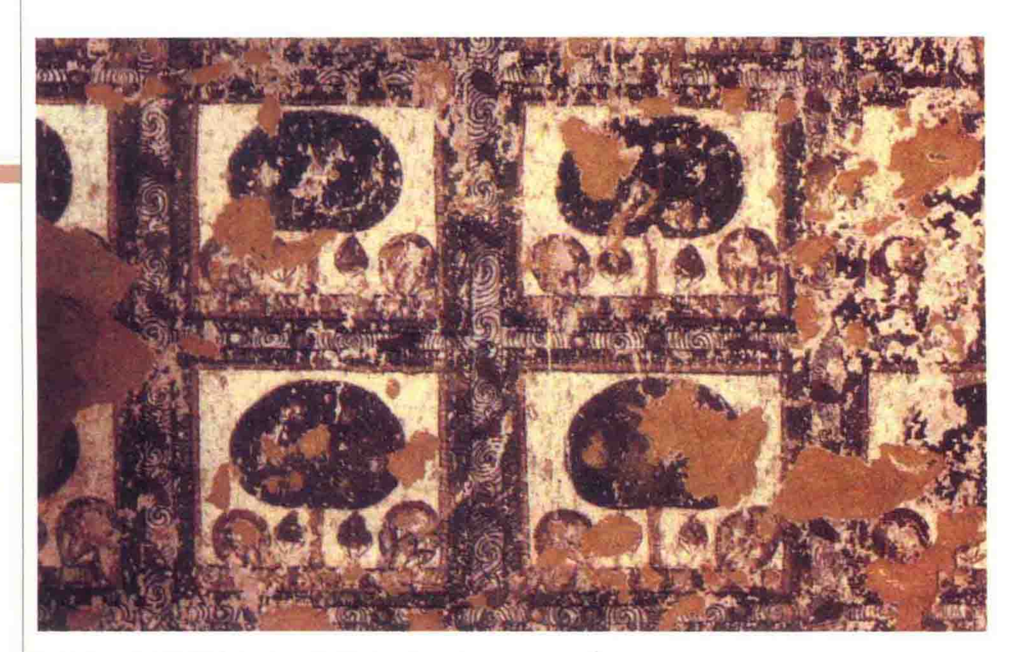


图1–23　净土图（局部），吐峪沟第1窟后壁，327—640年

以及残留的金色的花。宝树左右两边是含苞欲放的莲花或者是从莲花中探出头来的化生童子，化生童子头部有红色的头光。方格之间有带状装饰区域，纵向的装饰带宽约7厘米，横向的装饰带宽约4厘米。装饰带内画漩涡形水波纹，其间画水中嬉戏的水鸟、鱼，漂浮的莲花等，装饰带的边缘部分用平行的线条反复勾勒，可能表示水边的边际。晁华山认为方格内的图案表现了摩尼教的生命之树，格伦威德尔认为是“极乐的表现”，后者的说法得到了宫治昭的支持，认为宝树、莲花、河流等内容组成的图案表现了观想阿弥陀极乐净土，符合《无量寿经》、《阿弥陀经》中描述的阿弥陀佛极乐世界，“那个安乐世界，充满各种香气，各种花果丰盛，宝树装饰，如来化现的百鸟群聚，欢快争鸣”[1]。横、竖都是七格的图案组合表现了《阿弥陀经》“七重行树”的意思。方格净土图案中没有画出阿弥陀佛的形象，暗示了图案与《观无量寿经》有关，因为在第22、40窟的后壁画着相同的方格净土图，而侧壁画《观无量寿经》的净土观想图，由此配置可以推测第1窟侧壁的壁画内容。《观无量寿经》第四观“树想观”有观想七重宝树的内容：“次观宝树。观宝树者，一一观之，作七重行树想。一一树高八千由旬，其诸宝树，七宝花叶无不具足。”[2]第1窟后壁下方残存了菩萨、诸天或婆罗门式的人物，线条的勾勒、色彩的晕染、人物的表现等绘画风格与巴米扬、克孜尔石窟壁画有相同之处，严重的破损使画面内容无法辨析。

第42窟壁画体现了观想的主题。后壁窟门上方是49格方格净土图，方格两侧分上、中、下三段区域图绘壁画。上段模糊不清，中段画修行的禅僧端坐树下，与两侧壁的观想图连接在一起。下段画两尊菩萨坐像和前来跪拜的人群，可惜画面不完整，无法解读故事内容。最下方是三角形的装饰带。每段区域之间有几何纹、圈纹或树叶纹的长条装饰带分隔。窟室两侧壁同样分三段画净土观和不净观的观想图。左壁上段保存着7位禅观僧观想图，禅僧或坐树下，或坐禅床，身边放置水瓶，身体左侧是观想的对象，有箜篌、排箫等乐器，发出火焰的楼阁，带火焰的水瓶，散发出叶状火焰纹的圆形宝珠、四角柱形宝珠。中段可以看到一幅禅僧坐树下的不净观想图，禅僧的前方有两个手持器物挥手恐吓的可怕人物，头部的上方有燃烧的火焰。右壁的壁画与左壁对应，布局、构图方式相同，下段的保存情况较好，有禅僧观想罗刹、异形人的画面，可能与左壁的中段一样画不净观想图。每段之间的装饰带与后壁的装饰带纹样相同。

主室两侧的禅室内也画相同的禅观图像。左侧壁靠近后室的禅室内画禅僧坐在靠水边的树下，身前横卧裸体女人。距离后室远一些的禅室画两个禅定僧在树下冥想，两人中间是身形怪异的人物，半身为肉体，半身为骨架。壁画下方书写褐色文字“开觉寺僧智空”。右壁靠近后室的禅室内画树下禅定僧人，下方有水，前方有人形骨骸。

第42窟壁画包括了净土图、净土观想和不净观想，从窟形到壁画都与禅观有密切的联系，是禅定图像和净土信仰早期图像样式的代表。

吐峪沟西崖第20窟是以第12窟中心柱窟为中心的长方形纵券顶窟之一，是石窟寺寺院的组成部分。窟室中保存以禅观内容为主的壁画，部分可以辨认的题记是

1 ［日］宫治昭著，贺小萍译：《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第11页。

2 《佛说观无量寿经》，《大正藏》第12册，第342页中。

考证禅观内容的重要依据。窟室后壁已经完全塌毁，从残存的壁画片段可以辨认出与第1窟后壁相同的方格形净土图，有宝树、莲花化生、水波纹等，方格右侧依然画树下禅定僧人。左壁壁面同样分为上、中、下三段，画禅定僧和观想图。上段的禅定僧或坐禅床、或坐高台、或坐莲花、或乘牛、蛇、狮子等兽座冥想禅定，可能表现了禅定僧的种种相。中段壁画表现禅僧观想，观想的对象有箜篌、曲颈琵琶以及宝楼阁。其中一幅观想图中禅僧观想的对象是青色和褐色组成的菱形纹，可能表现了《观无量寿经》中的“琉璃观”：“见水映彻，作琉璃想。此想成已，见琉璃地，内外映彻，……琉璃地上，以黄金绳，杂厕间错，以七宝界，分齐分明，一一宝中，有五百色光。其光如花，又似星月，悬处虚空，成光明台。”[1]琉璃大地上有七宝镶嵌，用黄金绳围绕成的琉璃地如同棋盘格一般，相同的图绘方式在敦煌唐代观经变里韦提希夫人的观想中也可以见到。下段的观想图中保留了一些汉文榜题，“行者观台上有四宝柱幢……”、“行者观想树叶一一树叶……”、“行者当起自心生于西方极乐世界于莲……”[2]净土观想的内容、榜题文字与《观经》十三观的观想内容大致对应。虽然净土观想图与敦煌唐以后的观无量寿经变中观想的画面相去甚远，但是为探寻早期尚未定型的净土观想图提供了范例。右壁壁面布局和构图的方式与左壁相同，上段画禅定僧的种种相，中段画禅定僧，下段画观想不净图，图绘的内容略有差异。

吐峪沟第1、20、42窟的方格形净土图和禅观图表现出与阿弥陀净土信仰的诸多联系。禅定僧手持莲花，莲花上是散发火焰纹的宝珠，象征性地表现了禅定三昧的境地，突出了吐峪沟的佛教信仰注重禅定实践。第20窟右壁中、下段有跏趺坐于莲座上的禅定僧，两肩、两腿交替发出火焰与流水，见不到观想对象（图1-24）。将

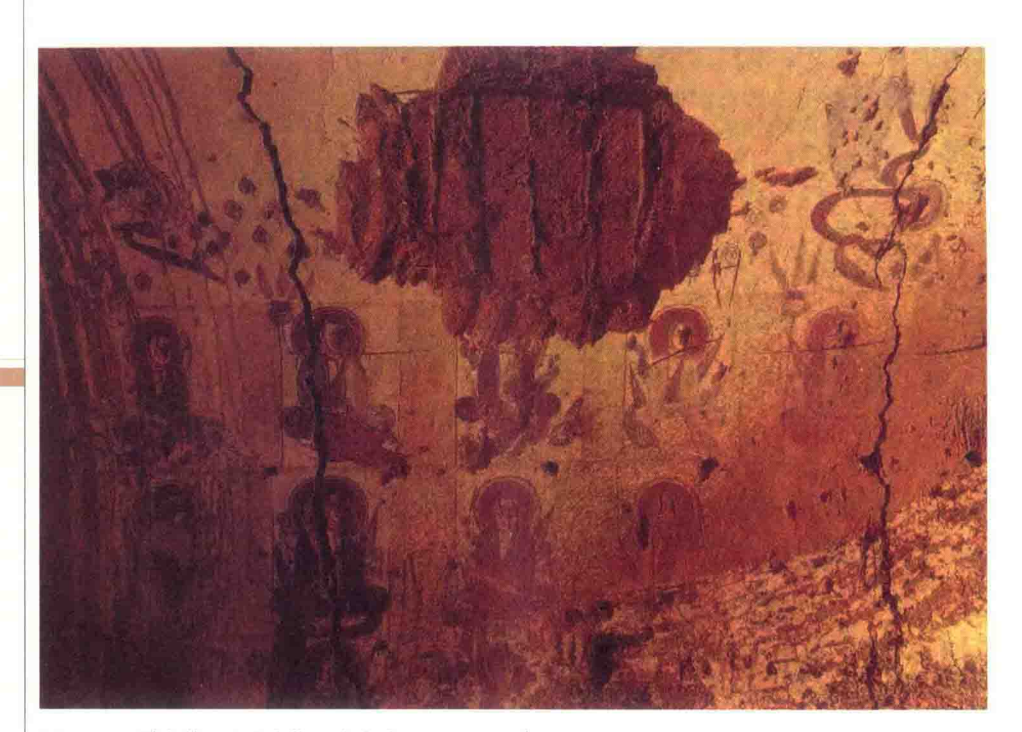


图1-24　禅定僧，吐峪沟第20窟右壁，327—640年

1 《佛说观无量寿经》，《大正藏》第12册，第342页上。

2 ［日］宫治昭著，贺小萍译：《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第44、46、47页。

吐峪沟与犍陀罗、巴米扬、克孜尔、敦煌的禅观图像对比研究之后，宫治昭认为这种禅定僧的图像样式可能来源于犍陀罗佛教美术中的“火界三昧”、“双神变”图像，表现佛深入禅定三昧的图像，吐峪沟壁画用禅定僧人代替了禅定佛[1]。吐峪沟的禅定僧图像还表现出与克孜尔石窟壁画的关联。克孜尔第77、118、212窟券形窟顶上有深入冥想的僧人，僧人的两肩、胳膊、大腿都发出火焰纹和流水，与吐峪沟第20窟禅定僧图像样式接近。

在公元前，印度僧人开始在山间的洞窟中禅修实践，开窟造像可能受到禅修的启发，在佛传故事和本生故事中常常出现禅修的场面，但是在山间禅修的僧人并没有成为独立的美术题材。佛教经中亚传入新疆和中原地区之后，佛教信仰重视观佛、念佛的实践性佛教，与信仰相辅相成的禅定僧图像频繁出现，从中国的新疆和中原地区到日本都曾经绘制相同题材的壁画，大约在五至七世纪之间，图像的样式因时代、地域的不同而各异。克孜尔和吐峪沟壁画是禅定图像早期样式的代表。

（3）影窟

影窟，又称为影堂或纪念窟，建筑面积较小，一般附属于洞窟主室。有的影窟壁面绘制有壁画，或塑有高僧像，敦煌莫高窟著名的“藏经洞”就是僧人洪辩的影窟。1980年，在柏孜克里克石窟遗址清理中发现了两座影窟，即第82、83窟，窟室壁画内容别具一格，是吐鲁番石窟考古中引人注目的新发现。

两窟窟室结构相同，分为前后两室，原本封闭的后室地面低于前室，室内放置有砂灰陶匣，匣内装着经过火烧之后残留的骨灰。佛经中说释迦牟尼佛涅槃之后，有八国国王分取舍利埋葬，在墓室之上建塔供养，即印度的“窣堵坡”，中国俗称“舍利塔”。在中国，安放舍利的方式跟随佛教传入，逐渐形成在塔下安放历代高僧舍利的安葬和供养方式，又称为“地宫”。第82、83窟前后室的设计以及放置的骨灰匣说明两个洞窟是为安葬高僧遗骨而修建的洞窟，安葬方式类似于佛塔下的地宫，窟室内的壁画也应该与纪念高僧有关。

两窟壁画内容大致相同。第82窟前室四壁靠近地面的位置画红色的平行四边形、长方形装饰带，共有五层，如同砖砌的墙基。正壁中央是起伏的山丘，山上树木林立，山下鲜花盛开。山丘两侧分别有两童子，袒露上身，腰间束裙带，胸前装饰瓔珞，脚穿短靴，手上戴环。两人一手持弓一手握弦，都弯下身体并侧脸望向上方。两侧壁也分别在对应的壁面画山丘，山丘上生长着大树，树叶采用白描写实的手法描绘。鲜花怒放枝头，山下是石青、石绿、红色等各色花草。天空中有彩蝶、翠鸟飞翔，动态传神，地面上鸭子在山坡上漫步，晕染技法纯熟，仅用浓淡相间的墨色就表现出强烈的立体感（图1–25、图1–26）。窟门一侧的壁面已经塌毁，另一侧残存山丘，山坡上鲜花满地。洞窟四壁的山丘起伏连绵，表现了自然山川的美景，而且将生活中常见的场景也画入其中。

《宋史·高昌传》中有记载，981年宋使王延德在高昌看到“佛寺五十区余，皆唐朝所赐额，寺中有《大藏经》、《唐韵》、《玉篇》、《经音》等，居民春月多群聚遨乐于其间。游者马上持弓矢射诸物，谓之禳灾”[2]。壁画表现的场景与文献记载相符，

1 ［日］宫治昭著，贺小萍译：《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第59页。

2 《宋史》卷四九〇《外国传·高昌国》，中华书局，1977年，第14112页。



图1-25　飞鸟，柏孜克里克第82窟主室右壁，回鹘高昌时期



图1-26　蝴蝶，柏孜克里克第82窟主室右壁，回鹘高昌时期

真实地表现了高昌地区的世俗信仰和生活习俗。

（4）僧房窟

僧房窟是僧尼用于日常起居生活用的洞窟，没有固定的建筑样式，为了适应不同地域的地理和气候条件，僧房窟的形制各有不同。柏孜克里克第78、79、80、81窟是一组双层僧房窟，第78、79窟在下层，使用同一个窟门出入。窟室平面或方形，或长方形，室内没有壁画，墙壁上有长期烟熏而变黑的痕迹。第80窟的南壁还开设有窗户。吐峪沟的僧房窟略有不同，有的在后壁开凿小禅室一间，将生活和修禅所需的空间结合在一起。大型石窟群一般由几种功能不同的洞窟组成，形成较为完整的石窟寺院，这种配置方式在龟兹石窟群中尤为明显，高昌石窟沿用了这种组合方式。

高昌石窟以佛教信仰为主，现存洞窟按照使用功能可分为礼拜窟、禅窟、影窟、僧房窟等，其中保存有壁画或雕塑的礼拜窟受到更多的关注，是历史学、考古学、美术学等学科的研究对象，其他性质的洞窟曾经一度被忽略，这是不合理的现象。因为古代僧人或普通信众根据宗教活动与生活的需要而凿建了功能不同的洞窟，它们的出现和存在具有特定的历史原因和信仰内涵。美术学对石窟艺术的研究是通过石窟建筑、壁画、雕塑等美术现象，来探寻佛教美术发生、发展以及演变的规律和特征，揭示其外在形态与内在蕴含的文化意义，因此有必要综合考察石窟遗迹和遗物中包含的内容，从而揭开不同的佛教传播时代和地域环境中，培育佛教美术的文化环境，以及佛教美术现象背后的文化内涵。

2. 摩尼教艺术遗迹

摩尼教曾经流传了一千多年，在世界宗教传播史上占有重要地位，摩尼教盛行以图释经，摩尼教艺术在世界宗教美术史上也留下了辉煌的篇章。八、九世纪时，摩尼教一度成为回鹘高昌王国的国教，摩尼教艺术在此兴盛起来。考古发现的遗物证明，吐鲁番是世界上遗存摩尼教艺术最多的地区，遗憾的是保存在石窟中的摩尼教壁画数量不多，书卷插画或其他形式的摩尼教艺术珍品大多流传国外。

（1）摩尼教洞窟

摩尼教洞窟的考察始于二十世纪初，对摩尼教洞窟的确认在学术界曾经引起争议。1902—1904年，德国考察队在吐鲁番发现两处摩尼教寺院遗址，高昌古城中央的K遗址和西南部的α遗址，考察队发现了壁画以及写本等文物。在柏孜克里克，格伦威德尔发现了摩尼教生命之树的壁画，辨认出第38窟（格伦威德尔编号第25窟）为摩尼教洞窟。1931年，法国巴黎法兰西研究院的考古学家哈金（J.Hackin）前往柏孜克里克，在确认第38窟为摩尼教窟之外，还指出第27窟（格伦威德尔编号第17窟）最初建成的也是摩尼教石窟。1988年，日本大阪大学学者森安孝夫在柏孜克里克考察之后，写成著作《回鹘摩尼教史研究》，他在书中指出第38窟是由佛教石窟改建而成，改建年代在九世纪末到十世纪前半叶。森安孝夫还新发现了摩尼教窟，第35窟（格伦威尔德编号第22窟）、第2窟可能都是摩尼教窟，第8窟有刻划的摩尼教题记，洞窟的凿建年代大致相同。

1993年，中国学者晁华山发表了吐鲁番摩尼教洞窟考察报告《寻觅湮没千年的东方摩尼寺》，声称在吐鲁番吐峪沟、柏孜克里克、胜金口三处石窟寺中，找出70余个摩尼教洞窟，其中39个基本确认，其余洞窟需进一步考察取证。他根据洞窟形制、壁画题材等特征，把确认的吐峪沟摩尼寺、柏孜克里克北区寺划在第一期，即650—850年间；柏孜克里克中、南区寺和胜金口南、北寺，划归为第二期，即850—1000年[1]。德国学者克林凯特（H. J. Klimkeit）基本上接受了晁氏对摩尼教窟的判定。荣新江在《摩尼教在高昌的初传》一文中质疑了晁华山的判断，并陈述了自己的观点，“经过晁华山氏多年的勘查，吐鲁番石窟寺中存在着较今天所知更多的摩尼教窟的观点，我们认为是可以接受的。但是，要把这样多的摩尼教洞窟的年代定在650—850年之间，也就是唐朝灭掉麹氏高昌国后十年到西州回鹘汗国建立前夜，除了作者提到的论据外，似乎还应对相关的佛教洞窟和文献记载加以考辨，因为这一说法与前人把这些洞窟作为佛教遗迹加以研究而得出的结论有不少抵触之处。”[2] 柏孜克里克石窟出土的摩尼教文献可以印证回鹘高昌时期此地有摩尼教窟存在，日本学者吉田丰对摩尼教徒信札的研究也证实了考古学的结论。德国吐鲁番探险队在吐峪沟获得过一些摩尼教文献，宗德曼（W. Sundermann）教授在系统考察这批收集品的出土地情况之后，指出吐峪沟出土的摩尼教文献都是840年后回鹘占领高昌以后的产物，与高昌城中α寺出土摩尼教文献相比，从其利用汉文佛典背面书写的情形看，吐峪沟文献甚至晚到1000年以后，与晁华山判断吐峪沟的摩尼教洞窟出现在650—850年间的观点明显相矛盾。

贾应逸、宫治昭、山部能宜等几位学者结合佛教文献和克孜尔石窟壁画等，清晰地解说了吐峪沟石窟壁画的佛教来源，并举证与画面和石窟的内容接近的佛教文献，确定了回鹘西迁以前的吐峪沟石窟寺是佛教石窟的看法，晁华山称其为摩尼教洞窟或壁画的观点不能成立。荣新江的论文还列举了文书资料的考察情况，补充了以上学者的研究。目前已有的早期摩尼教文献可以基本确定年代的都在808—821年间，能够证明高昌回鹘王国以前摩尼教存在的史料并不多，而且唐朝统治西州

1 晁华山：《寻觅湮没千年的东方摩尼寺》，《中国文化》1993年第8期，第1—20页。
2 荣新江：《摩尼教在高昌的初传》，刘东编《中国学术》第1辑，商务印书馆，2000年，第158—171页。

时期，佛教兴盛，摩尼教很难在丁谷、宁戎两寺窟建立自己的窟龛。荣新江认为，摩尼教在高昌的出现，与792年吐蕃占领西州后迁走高昌官吏及高僧有关，佛教的衰落为摩尼教的兴起提供了时机。803年，漠北回鹘汗国直接控制高昌后，摩尼教团立稳脚跟，并渐渐广泛传播。840年回鹘西迁高昌后，立摩尼教为国教，摩尼教最终迎来十世纪上半叶的辉煌时代。此观点在较大研究范围内获得了同行学者的认同。

(2)摩尼教绘画

摩尼教创始人摩尼出身于贵族家庭，是颇具天赋的艺术爱好者，有"画家摩尼"的说法。他曾经潜心研究美术，研究表达优雅生活方式的方法。在创立摩尼教之后，他用自成一格的字体撰写经典，用绘画的方式来阐释教义，在传教中注重艺术修养的传播。为了让所有的信众都能充分理解教义，他在山洞隐居一年，亲自绘制了画册《阿达罕》，亲自装帧经书的外表，宣称色彩艳丽的画本是从天堂带来的预言。这本画册可能是摩尼教宇宙神学的完整图解，其风格或许蕴染了浓厚的埃及文化特色。抄写经书的信徒们追随着摩尼，注重经书的装饰和插图，形成摩尼教的传统，用丰富且形象的语言讲述神的拯救活动、宇宙的结构和人类的命运，在传播教义的同时也促成了摩尼教艺术的流布。

摩尼教传入高昌之后，其艺术传统也随之传入。从吐鲁番发现的摩尼教文献得知，摩尼向安息人(又称为帕提亚人)派遣传教大师阿莫时，随同前行的有一批书写僧和一个插画师[1]。但是，摩尼教强调艺术传统的画作并没有留存下来，仅仅在高昌古城的两个寺院遗址、交河故城、柏孜克里克和吐峪沟石窟中搜寻到一些摩尼教艺术的遗迹，壁画、细密画、绢画、旗幡、手抄本等，它们有着浓厚的摩尼教艺术传统，又感染了高昌艺术风格，佛教与道教的艺术形式也渗入其中。

礼拜生命树图

格伦威德尔在柏孜克里克第25窟(新编第38窟)发现了摩尼教壁画(图1-27)，壁画绘制的确切年代已经无从知晓。画面中央有大树，从扶手椅状的宝座后面生长而出，大树有三根树干，每根树干有两根树杈。树冠呈伞形，枝叶茂盛，其间布满花朵，类似葡萄的累累果实从枝叶间垂下。树下挤满人群，男女皆有，他们或跪坐或站立，态度温婉而虔诚，像是在进行某种祈祷仪式。

德国波恩大学教授克林凯特的著作《古代摩尼教艺术》以摩尼教的绘画与书法艺术为研究对象，从宗教、艺术、考古等途径进行综合分析，确定了吐鲁番发现的一些与摩尼教有关的艺术遗存，是摩尼教艺术研究的重要参考与借鉴。克林凯特在著作中描述了上述壁画，认为其中的大树"可能就是生命树，一般用于象征光明王国"[2]。吐鲁番发现了《大力士经》的若干经文残片，据说该经是摩尼亲自用古叙利亚文写成。经文讲述了光明王国有东、西、北三地区，壁画的三根树干可能分别代表这三个方位。南部是与黑暗王国相邻的地区。克林凯特将犹太伊诺克(Enochic)文献和库姆兰(Oumran)发现的犹太《大力士经》联系起来解释壁画中的树，这两

1 [联邦德国]克林凯特著，林悟殊译:《古代摩尼教艺术》，中山大学出版社，1989年，第19页。
2 [联邦德国]克林凯特著，林悟殊译:《古代摩尼教艺术》，中山大学出版社，1989年，第71页。



图1-27　礼拜生命树图，柏孜克里克第38窟主室正壁，回鹘高昌时期

部文献中说带有躯干的树是代表从洪水中逃难出来的挪亚及其三个儿子，由此推论树象征着光明王国，是生命之树。摩尼教常用的比喻中摩尼和耶稣都被称为“生命树”。树下的宝座可能是救世主或摩尼的座位，和树一样是信徒崇拜对象的标志和象征。用树来象征摩尼的表现手法可能受到佛教艺术的影响，例如空座和菩提树象征着佛陀和其已经觉悟的思想。

“树”是摩尼教一个极其重要的象征符号，它具有多种象征意义，有时象征摩尼教义的“明”、“暗”二宗，有时象征摩尼教会，有时象征能使人得救的“真知”，有时象征伟大的诸神，等等。无论是埃及发现的科普特文摩尼教典籍还是中国境内出土的汉文文献，东、西方文书中都有关于“树”的各种象征意义，但是随着摩尼教的东传，加之东方文化的影响，“树”的内涵和象征意义都有了一些差异。

芮传明的论文《摩尼教“树”符号在东方的演变》详细分析了“树”符号的象征意义[1]。在西方文书中，“树”有四种象征意义：象征明、暗两宗的活树-死树、善树-恶树；象征摩尼教诸神；象征真知；象征思想品性。其中活树-死树、善树-恶树之间的争斗直接而且激烈，是树符号主要表现的方面。汉文摩尼教经典仅见《摩尼教残经》和《下部赞经》，二十世纪初发现于敦煌莫高窟，极为珍贵。融入了更多中国文化的汉文经典与原始的摩尼教义之间有了差距，《残经》中陈述活树、死树对立的内容减少，增加了树象征思想品性方面的内容。《下部赞经》中几乎见不到活树、死树的直接对抗，细致地描绘了“宝树”，描述的语言及树的内涵明显渗入了佛教的内容。无论是摩尼教的图像还是文献，佛教的渗入都是无法回避的，中外学者对此问题的研究已经达成共识。

1 芮传明：《摩尼教“树”符号在东方的演变》，《史林》2002年第3期，第1—15页。

摩尼像及其头冠

在高昌已经发现的摩尼教绘画作品中，人物像占据了较大的比例，包括教区的领袖慕阇、祭司、选民、听者以及供养人等人物，其中没有摩尼的尊像。

摩尼教曾经有不供奉圣像的戒律，吐鲁番出土的文书中仍然在宣扬相同的教义。摩尼教赞美诗《胡威达曼》警告那些圣像崇拜者："没有任何期望和幸福的抚慰，会来帮助处于炼狱般境地中的他们……没有任何一个（他们的）偶像，圣坛或神像，会把他们从地狱中解救出来。"还有其他人著文斥责圣像崇拜者，"这世间（他们）的偶像，被墙上由木石（制成）的形象所惑乱。他们畏惧欺妄，他们膜拜它、礼敬它。他们已抛弃天堂的明父，向欺妄祈祷。"[1]高昌地区至今没有发现一尊摩尼教塑像或画像，究其原因可能是摩尼教没有圣像崇拜的传统，文献中清楚地记载了否定圣像崇拜的教义，即使在纪念摩尼殉道日的庇麻节宗教仪式中，摩尼的画像也不会摆放在供奉的宝座上。

高昌古城K寺是回鹘高昌国时期的摩尼教王家寺院，是古城内的重要建筑群，勒柯克在其中一间藏书室中发现了丰富的宗教文献、大量摩尼教绢画残片、手抄本、旗幡以及残存的壁画。寺院建筑群组合了三座大厅，构建成的长方形建筑是摩尼教徒集会和礼拜的场所，据克林凯特推测，大厅的内壁上原来都有装饰的壁画。勒柯克在中间大厅的西墙上发现了一幅很大的壁画，并将其从废墟中挽救了出来。整铺壁画以人物为主，其风格"完全像是摩尼教工笔画的放大像"（图1-28）[2]。人群最前方明显是一位大人物，他的形象远远大于身后的人群，而且比真人还大，他的身份还存在争议，暂且命名为摩尼教的大祭司。他的身后聚集着摩尼教男、女信徒，信徒们穿着白色宽袖长袍，戴白色帽子，红色帽带的两端垂挂在胸前。依据勒柯克的描述，其中一些教民头像之间有墨书粟特文字，书写了他们各自的名字[3]。人群

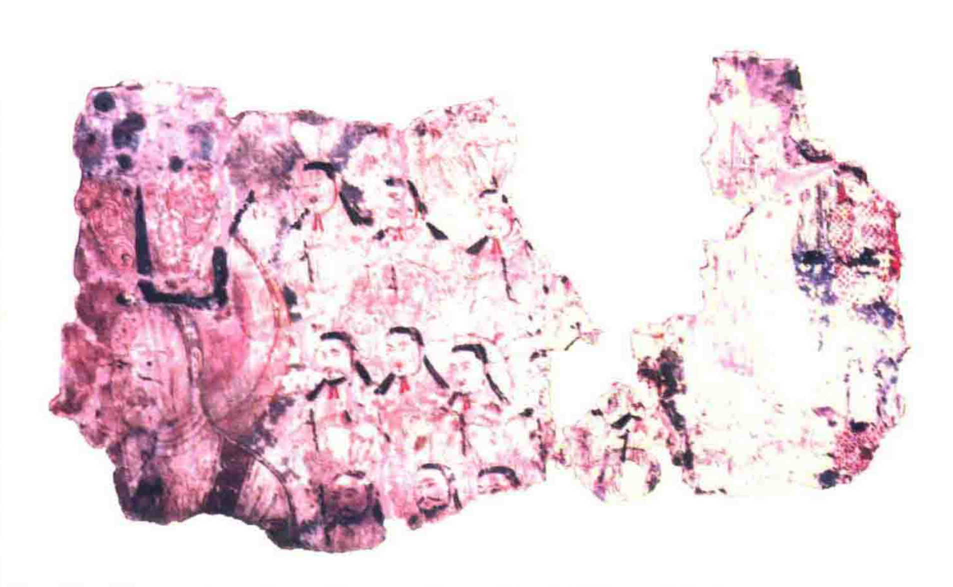


图1-28　摩尼教僧众图，高昌古城K寺中厅西壁，回鹘高昌时期，勒柯克发现

1　转引自王媛媛《庇麻与头冠——高昌摩尼教圣像艺术的宗教功能》，载朱凤玉、汪娟编《张广达先生八十华诞祝寿论文集》，台北新文丰出版股份有限公司，2010年，第1086—1087页。

2　[德]勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第44页。

3　[德]勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第45页。

前面的大祭司有一副可敬的老人的面容，黑色的眼睛，下巴留着山羊胡须，长长的头发，和胡子一样是白色，在脑后梳成一束垂下。他身穿华丽的宗教服饰，头戴与众不同的冠饰。头冠主体部分呈扇形，白底上绘暗红花纹，放置在呈“山”字形的黑色冠架上，冠架的底边缘呈弧形，冠架上有尖状物向上延伸，正面和侧面各有一条，头冠可能挡住了第三条尖状物。冠架或许用于固定头冠，或许起着装饰作用，其来源与高昌回鹘供养人的冠饰有些关联。



图1–29　摩尼教书卷插画（线描图），高昌古城α寺，回鹘高昌时期，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨临绘

回鹘贵族戴的帽子有团扇便帽、古波斯王冠以及三尖无缘帽，三尖无缘帽的起源到今天还无处可寻，但却受到当时贵族们的喜爱。帽冠上有三个尖顶，明显有一个尖顶在前，两个在后，有的还有一条纱巾从后边垂下，纱巾是用有棕叶状花纹的织物制作而成。勒柯克在高昌古城α寺发现摩尼教书卷插图，画面的下部是回鹘供养人像，男女供养人围坐在一起，似乎是在举行某种仪式，其中一名男供养人就戴着三尖无缘帽（图1–29）。戴三尖无缘帽的供养人像也出现在柏孜克里克石窟，第16窟主室前壁的一组男供养人像应该是回鹘中的贵族，他们的帽子有多种样式，三尖无缘帽是其中之一。通过外形的比较，我们有理由将摩尼教人物配有冠架的头冠和回鹘贵族的三尖无缘帽联系起来。德国学者冯·佳班在著作《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》中提到，根据这种蹩脚的绘画技术判断，这些尖顶是后来加上去的，可能是热心的回鹘摩尼教徒在最高职位的宗教人物头上加上了最高世俗贵族的标志，这种做法说明了帽子在回鹘人心目中的重要性。此观点是否正确还有待进一步商榷。

宗教服饰要遵守教义的规定，同时也受当地气候、民俗等因素的影响，还受到帝王或贵族阶层审美喜好的制约。中国人最喜欢也最擅长做“外为中用”和消化吸收外来事物并使之汉化的事，佛教的服饰跟随时代的变化而不断被改造并发展。高昌回鹘贵族的服饰文化也影响到摩尼教，因为世俗王者贵族的衣冠是身份显赫的象征物，所以摩尼教绘画借用世俗贵族的衣冠来强调宗教人物的身份和地位的重要性。大祭司的冠饰将摩尼教的白色头冠和回鹘王室贵族的帽子结合在一起，既保持了摩尼教原有的传统，又增加了体现君王贵族位重权高的象征意义，是摩尼教艺

术和当地世俗文化的巧妙融合。

画中戴着奇特头冠的大人物头后有圆形头光，镶白边的大红圆盘，是重要人物身份的象征，勒柯克认为可以将其视为一轮红日被黄色的月牙包围。在摩尼教神话中，太阳和月亮有特别重要的含义，它们的出现象征着摩尼教的创始人出现在教徒面前[1]。根据这些表现身份的元素，研究者大多赞同壁画中的大祭司就是摩尼本人的形象，如果是这样，壁画所宣扬的明显与摩尼教反对圣像崇拜的教义相悖。大祭司的形象还出现在高昌古城K寺发现的麻布幡画和书卷插画中，两幅画卷几乎完全相同，可能参照了相同的画稿，只是绘画的表现材质不同，而且两幅画卷都已破损，无法窥见摩尼的完整面貌。残存的部分明显可以看到戴在大人物头上的有尖状物的头冠，头后是多层圆环状的头光，圆光旁边有花朵装饰，头像一侧是排列成组的追随者，每组信徒的前面有榜题。

样式奇特的头冠同样被教徒视为供奉的对象，是代表人物的象征性符号。1981年，柏孜克里克石窟65号窟出土了80件摩尼教书信及文献[2]。其中有一封长卷书信，收信人是马尔·阿鲁亚曼·普夫耳，他是东方教区的慕阇。摩尼教主之下有十二个教区，每个教区有一位慕阇、六位拂多诞、三十位默奚悉德以及数量不等的信众和僧尼，慕阇是教区的最高级别。书信由九张纸粘贴成长卷，长268厘米，宽26厘米，墨书粟特文书135行，文字排列整齐，在接缝处和低行书写的地方钤朱色印鉴。书信的书写方式与同时代的回鹘文书信有相同之处。日本学者吉田丰认为，这位东方教区的慕阇曾经在柏孜克里克的寺院居住过，将信件遗留在此地，他的正式居所可能在高昌城中的摩尼教寺院里。书信没有具体的内容，充满了问候和颂扬的语言，可能是教团中具有公文性质的信件，信中写有日、月，但年代不祥，据推测可能书写于九至十世纪之间[3]。

书信A中间装饰色彩鲜艳的插画，以及一行金字标题（图1-30）。两位吹奏乐曲



图1-30 摩尼教粟特文书信A（局部），柏孜克里克第65窟出土，9—10世纪

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第44页。

2 参见柳洪亮主编《吐鲁番新出土摩尼教文献研究》，文物出版社，2000年。

3 ［日］吉田丰：《粟特文考释》，载柳洪亮主编《吐鲁番新出摩尼教文献研究》，文物出版社，2000年，第3—6页。

的伎乐是插画的主要人物,他们头顶上方金色圆盘中供奉着头冠,头冠的样式与上述壁画中的头冠相同。勒柯克在高昌古城发现的书卷插画,表现了相同的供奉场景(图1-31)。画面中央是一根柱头,柱头上方的圆盘中供奉着头冠,圆盘两边有宝珠火焰纹装饰,扇形的头冠下有圆弧形的装饰以及一根向上的尖状物,类似羽毛。两位手持长巾的神灵站在供奉头冠之下,他们的姿势与伎乐相同,面对面站立,不知是否以手持长巾的舞蹈表示供奉。插画可能表现了摩尼教的供奉仪式,高昌古城发现的其他书卷插画中也有类似的场景。书信插画保持着和摩尼教经书相同的装饰风格,画风优雅,色调明朗,与书写的风格相吻合。无论是书信还是经书都体现出摩尼教的书写传统,字体清晰,书写工整,排列整齐,字里行间透露着虔诚的宗教情绪。



图1-31 摩尼教书卷首页插画(线描图),纸画,高昌古城,回鹘高昌时期,勒柯克发现

虽然两幅插画的头冠略有差异,但供奉崇拜的形式完全相同,符号化的供奉对象与形式和摩尼教反对偶像崇拜的教义完全相符。头冠的性质不容质疑,也符合摩尼教不崇拜偶像的传统,因此学者大多认同插画表现的是摩尼教供奉仪式。

象征性的表现手法在摩尼教中常常被使用,例如珍珠被用于象征人类的灵魂,或者是等待解救的灵魂,或者是宇宙中光明的灵魂。采珠人潜入深海中打捞珍贵的宝贝象征着摩尼教的救世主把光明的灵魂从肉体中解救出来,这是摩尼教会的任务,即解救被杂质覆盖的珍珠。宝石、宝珠也象征着活灵魂,是世界上所有光明分子的总称。在早期的佛教艺术中,象征的表现手法也很常见。在佛陀的形象被创造出来之前,不同的象征物代表了佛陀的存在,例如塔是佛的象征物,尊塔就是对佛的直接崇拜,菩提树、法轮、佛足迹等圣物或圣迹都是佛的象征,与早期佛教不提倡偶像崇拜的思想有关。在高昌,摩尼教信徒通过自己对教义的理解,将样式独特、显示身份高贵的头冠视为摩尼本人的代表,赋予头冠特殊的象征意义,这种认识深入摩尼教徒的心中。上述的摩尼教艺术遗物大约出现在八至十世纪之间。

那么壁画和插画中的头冠是否的确象征摩尼本人呢?对于这一问题王媛媛在《庇麻与头冠——高昌摩尼教艺术的宗教功能》一文中进行了详细的探讨和论述[1]。书信A的插画中间有一行金色文字,吉田丰译为“作为神的我们的主人、慕阁的荣

1 王媛媛:《庇麻与头冠——高昌摩尼教圣像艺术的宗教功能》,载朱凤玉、汪娟编《张广达先生八十华诞祝寿论文集》,台北新文丰出版股份有限公司,2010年,第1085—1129页。

光”，英国学者辛姆斯·威廉姆斯（Sims Williams）教授识读为“（这是）慕阇伟大的辉煌的荣光”[1]。两位学者的译文在文字上有些出入，但意思大致相同，都包含了向“慕阇”表达的敬意，那么头冠象征的人物就与东方教区的最高精神领袖“慕阇”联系起来，插画也表达了对慕阇的崇敬。当时高昌是整个摩尼教信仰世界的中心，与高昌教会有直接联系的慕阇在信徒的眼中享有崇高而尊贵的地位，他的号召力直接激发人们的宗教热情。或许在教徒们看来，这顶头冠属于高昌的慕阇，创教人摩尼也应该有一顶这样的头冠，因此便出现了壁画和书卷插画中戴着头冠的摩尼形象。

不过，教徒们将自己的宗教热情寄托在头冠上，即便头冠直接象征着慕阇，其中也暗含着对最高宗教领袖摩尼的向往与崇拜，宗教情感的最终指向乃是创教者摩尼。因此，头冠的具体象征对象可能包括了慕阇和最高精神领袖摩尼。另外，摩尼教义宣扬人逝去以后，灵魂得到拯救的标志通常是光明的外衣、宝座和王冠。吐鲁番出土的各种摩尼教文献中记载了王冠代表获救的象征意义，例如赞颂摩尼第一代传法弟子扎库（Zaku）的赞美诗：“强大有力且善良的人，您和所有的先知、菩萨、神一样已经获得了王冠。”为教会和教主的祈福：“愿奥尔姆兹神，光明天堂的明父最终赐予你头冠、花环和王冠，愿你在那儿得到快乐，在喜悦中欢欣鼓舞，直到永远。”以及教徒为庇麻节仪式写下的文字：“众神开启了富足天堂的大门。花环、花冠和王冠（已经赐给了）我们……”[2]由此看来，插画中表现供奉头冠的场景表达了信徒们一致的宗教愿望，即希望能够在死后被拯救，灵魂能够升入光明王国。

摩尼教庇麻节图

庇麻节是摩尼教一年中最大的节日。在庆典上，教徒吟诵赞美诗、祈祷文，纪念摩尼殉难、祈祷摩尼再次降临和末日审判。仪式中教徒们会在供奉的宝座上放置摩尼画像，或者摩尼的画册。高昌古城发现了一幅书卷插画，图绘了与祭祀有关的场景，画面中部偏上的地方有一个方形宝座，宝座下铺设有带花纹的地毯，宝座的正面和侧面装饰花瓣状纹饰，宝座上铺设红布，画面上部分残损，难以断定宝座上供奉是否是教主像（图1-32）。宝座的左侧可能是一位年长的级别较高的人物，坐在紧挨宝座并且铺设有彩色织物的方台上。他身穿镶有金色花纹的白袍，左手握外衣的一角，右手张开在胸前，似乎保持着某种手势。画面上还可以看见他的部分右脸和头发，头后是带着莲瓣花纹的头光。或许他就是摩尼教东方教区的最高领袖——慕阇。宝座两侧是不同等级的教民，宝座右侧最前面两排教民穿戴世俗服装和帽子，后一排的教民穿戴着教服和帽子，区别出他们宗教身份等级的不同。宝座的前面摆放着三角金盘，盛放着当地盛产的葡萄和甜瓜等水果。三角金盘前还有一张方形的红色供台，供台下铺设有菱形花纹的豪华地毯。供台上置贡盘，盛放糕点作为贡品。供台一侧有一位留着胡须的年长教民，双手高高捧

1 ［日］吉田丰：《粟特文考释》，载柳洪亮主编《吐鲁番新出摩尼教文献研究》，文物出版社，2000年，第45页。按：英国学者辛姆斯·威廉姆斯的译文亦转引自吉田丰的这篇文章。

2 转引自王媛媛《庇麻与头冠——高昌摩尼教艺术的宗教功能》，载朱凤玉、汪娟编《张广达先生八十华诞祝寿论文集》，台北新文丰出版股份有限公司，2010年，第1119页。

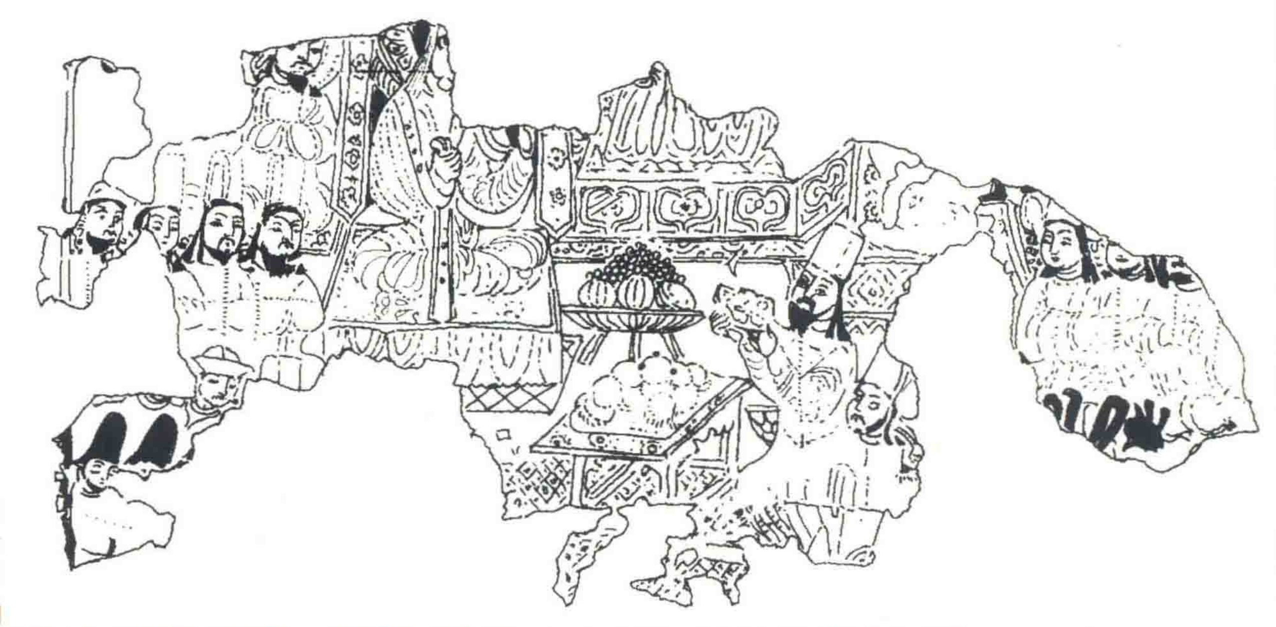


图1-32　庇麻节图（线描图），书卷插画，高昌古城α寺，8—9世纪，柏林印度艺术博物馆藏（编号MIK Ⅲ4947）

起饰金的经典。

庇麻节是摩尼教的盛大节日，每年12月底或斋月结束时举行，教民们纪念摩尼殉难，表达希望摩尼再次降临的愿望。祭祀仪式中，教民们吟唱摩尼的涅槃诗。基督教的思想家奥古斯丁曾经崇奉摩尼教，他记录下了庇麻节仪式的内容："……你们向庇麻（祭日）致以崇高的敬意，那天即摩尼的殉道日，你们立了一个有五层阶梯的台子，用贵重的幕布覆盖住，它的位置醒目，面向礼拜者……"[1]"庇麻"即宝座的意思，就是文献中记载的摩尼宝座，是摩尼重新降临进行审判的座位，是审判的标志物和审判人的神圣象征。

勒柯克和克林凯特对上述书卷插画有相同的认识，插画的整体布局明显以方形宝座为中心，两侧及前方的教民紧紧围绕在宝座四周，正是在举行庇麻节的情景。方形的宝台被判定为"庇麻"，宝台与文献的记载略有差异，而且缺少五层阶梯。供桌旁的教民手捧黄金装饰的经书，可能就是《摩尼教祈祷忏悔书》。学者邦格（W. Bang）却不赞同，因为祭坛前没有五个台阶，座台不在祭祀场所的中间，可能是为高僧设置的座位，并且他进一步提出插画表现了与祭太阳有关的图像[2]。

高昌古城出土的文物中还有其他表现摩尼教宗教仪式的书卷插画。高昌古城α寺出土的书卷插画残卷两侧是用摩尼教字体书写的中古波斯语——帕提亚语经文（参见图1-29）。画面以蓝色为底，分上下两部分。据克林凯特描述，金色的支座用一本书盖着一些东西，并认为此画图解了摩尼教的一个重要教义，即一切东西都有灵魂，包括植物。据勒柯克辨认，左边的教民正在宣读神圣的经文；右边的教民在

1　转引自王媛媛《庇麻与头冠——高昌摩尼教艺术的宗教功能》，载朱凤玉、汪娟编《张广达先生八十华诞祝寿论文集》，台北新文丰出版股份有限公司，2010年，第1090页。

2　克林凯特和邦格的观点均见：［联邦德国］克林凯特著，林悟殊译《古代摩尼教艺术》，中山大学出版社，1989年，图版释文21，第75—77页。

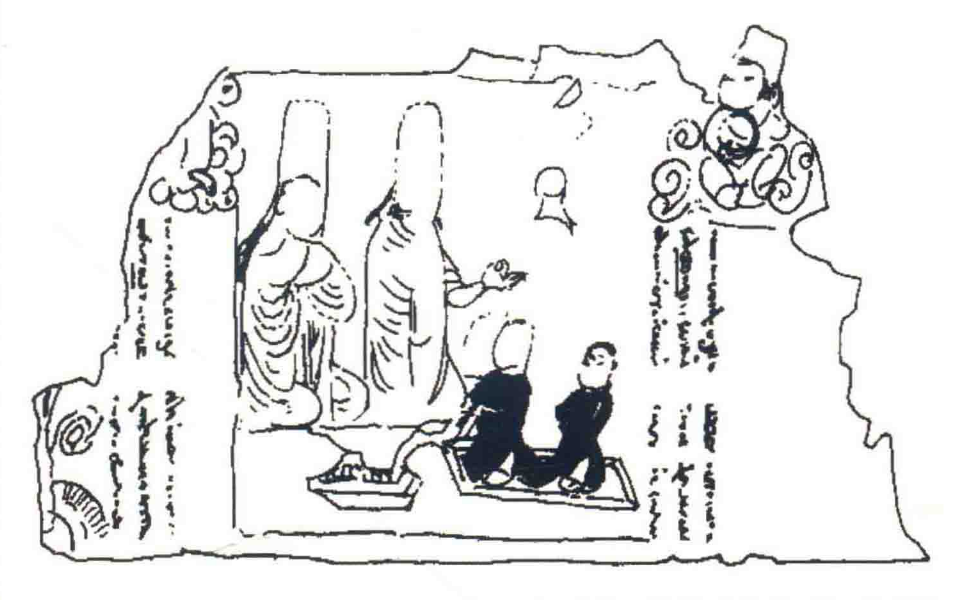


图1-33　摩尼教忏悔图（线描图），纸画，高昌古城，回鹘高昌时期，勒克柯发现，赵以雄、耿玉琨绘

聆听并解释经文，双手在身前舞动，正是说教者的姿势。至于花朵上被布覆盖的物品，勒柯克认为是“庇麻”，或者用于安放摩尼像的宝座。教民和世俗信仰者一起组成的供奉画面被称为“忏悔者”[1]。

另一幅书卷插画布局相同，两侧用红色和黑色的墨水书写经文，红色的字迹严重褪色（图1-33）。右侧文字的上方画花丛中舞蹈奏乐的裸体男孩。插画占据了书卷页的主要部分，近处是两位穿着褐色服装的男信徒，他们跪在红色的地毯上，身前放置一个类似碗的器物。画面上方是两位高大的人物，穿戴着白色的长袍和高高白帽，人物形体远远大于两位信徒。勒柯克认为这是两位使徒或神明，画面表现了拜神，或者使徒对信徒布道的场景。克林凯特却将其视为赎罪的情景，神明将手伸向信徒，表示祝福[2]。

因为插画两侧的经文并没有为画面提供文字解说，所以难以准确地解读画面表达的内容，但可以确定是摩尼教信仰中举行的某种仪式。

摩尼教写本装饰插画

高昌出土的摩尼教文献有教徒们精心制作的手抄本，也有教徒们往来的书信，或经书残卷，许多残卷中配有精美的细密画，细腻的装饰图案，以及摩尼教徒像，这些残破的碎片证明了摩尼教的传统，也显示出了极高的艺术水平。

勒柯克在高昌古城K遗址北部带有穹窿顶的建筑物中发现摩尼教书页残片，是某书中单独的一页，也可能是某一章节的标题页或结尾页，用于粘贴到已经装订好的书页中。残卷正面是一幅抄经图，背景为深蓝色，将前面的人物和景物凸显出来。画卷中有两行端坐在书桌前抄写经书的摩尼教徒，他们穿着相同的白色法衣，头戴白色的高帽子，留着相同的发式，有的留着浓密的胡须（图1-34）。勒柯克认为教徒

1 ［联邦德国］克林凯特著，林悟殊译：《古代摩尼教艺术》，中山大学出版社，1989年，第85页。

2 ［联邦德国］克林凯特著，林悟殊译：《古代摩尼教艺术》，中山大学出版社，1989年，第85—86页。

们穿着某一等级的教士服装。他们跪坐在低矮的书桌前，书桌上铺着彩色的桌布，每人面前有彩色镀金的纸夹，上面铺着白色的书写纸。教士们有的左手握笔，有一位两手各拿一支笔，其余没有拿笔的人则双手握拳放在纸边。第一排教徒的背后是排列整齐的小树，分叉的树枝原本贴有金箔，茂密的树冠间花朵盛开，两串红红的葡萄从枝叶间垂下，花果象征着善行。树的表现手法与壁画中的"生命树"有些类似。葡萄串下是白地墨书的回鹘文榜题，三行文字的书写方式由下而上，"……如果他竟相信荒唐的敌对之法，如果他是个妒忌的异教徒，是个进行虚伪祈祷的人，那么为了理解和知道……，就必须……"[1]。文书已不完整，残存的文字似乎在斥责某些人的宗教生活，克林凯特推测，后面文字可能指出现在忏悔从而返回光明王国、否则将接受地狱的惩罚之意。



图1-34　摩尼教书页残片（正面），高昌古城，柏林印度艺术博物馆藏（编号MIK Ⅲ 6368）

残卷背面是装饰精美的书页，中间的文字用两种颜色书写，上部用红色的墨汁，下部用黑色的墨汁，上下部分之间有一条带有红色边线的空白分界线（图1-35）。残卷左侧的花蔓图案中间是用绿色墨汁书写的标题，标题两侧装饰的花蔓用金色、蓝色、红色、绿色等鲜艳的颜色绘制。残卷的上方有三位席地跪坐的人物，右边第一位是乐师，正在弹奏类似琵琶的乐器，中间的男士双手交叉放



图1-35　摩尼教书页残片（背面），高昌古城，柏林印度艺术博物馆藏（编号MIK Ⅲ 6368）

1　[联邦德国]克林凯特著，林悟殊译：《古代摩尼教艺术》，中山大学出版社，1989年，第83页。

在胸前。他们都穿着艳丽的服饰，金色织锦配饰大花朵的红色长衫，或红白相间的蓝色织锦长袍。勒柯克根据吐鲁番古遗址壁画判断，两人佩戴的红色帽子属于摩尼教上层人物的服饰。两人略微向左侧身，可惜同坐在长条形地毯上的其余人物已经残毁，无法窥视乐队的完整面貌。左边的人物也跪坐在方毯上，侧身面向右边的乐队，已经看不到头部，不知是否正在指挥乐队的演奏。

残卷采用了质地较好、呈黄色的纸张来绘制和书写，文字书写工整而优雅，绘画风格细腻，设色明艳，画卷展示了抄经人和绘画人细腻且专注的宗教情感，与摩尼教艺术传统相吻合。

（3）高昌摩尼教艺术特征

从摩尼亲自图绘经文故事的记载看，摩尼教艺术最早是绘制在纸上的作品，质地细腻的纸张适合创造出摩尼教艺术精致的风格，并形成摩尼教艺术独特的表现方法。根据克林凯特的描述，在绘画之前，需要用白垩或其他白色物质在纸上做一层底色，然后勾勒线条，这是一个临摹的过程，应该有可供参考的图稿在勾勒轮廓时使用，这一点与中国传统的绘画方法一样。之后再平涂颜色。接下来的一步显得尤为重要，即贴金箔，大量的金箔被剪成不同形状的薄片贴入画面，再给金箔的轮廓涂上色线。摩尼教绘画有时可能采用青金石制成的蓝色为底色，在画面中施以猩红色、洋红色、蓝色、黄色和暗绿色等较鲜艳的颜色，再加上金箔耀眼的金色，带给观者耀眼夺目的视觉感受。摩尼教经书在抄写时注重文字的工整与优美，字里行间透露着优雅的笔法，而绘画又强调清晰的轮廓、明亮的色彩和精致细腻的风格，两者结合在一起交相辉映，形成了宁静、和谐的摩尼教艺术特征，反映出摩尼教理想化的精神世界。

在摩尼教追求纯粹精神世界的指引下，吐鲁番的壁画制作受到了摩尼教艺术传统的深刻影响，绘制壁画前需要制作平滑的壁面，再依据画稿在壁面勾勒轮廓，用有颜色的笔画加深轮廓，致使对象的外形如同画在纸上一般精致，正如同勒柯克所描绘的那样，壁画是细画的放大，细画则是壁画的缩小。

在表现人物和服饰方面，高昌地区的艺术传统特色则更强烈地表现出来。人们大多认为高昌摩尼教绘画的人物发饰、服饰的表现手法类同于波斯萨珊王朝时期盛行的细密画。虽然同样是用线条塑造形象、用平涂色彩来加深刻画对象，但是和中国传统的白描和绘画却有些距离，局部的明暗造型客观地塑造了对象的体积感和质感，表现技法有很强的实用性和表现力，创造出引导教民想象和向往美好世界的画作。

摩尼教传入中国以后，受到了佛教的重大影响，摩尼教文献和艺术中都明显渗入了佛教的内容。二十世纪初敦煌发现的摩尼教汉文文书《下部讚》用大量的佛教术语来表述帕提亚文书包含的摩尼教教义。芮传明在《入华摩尼教之佛教化及其传播》一文中进行了仔细鉴别，解读出文书中的摩尼教教义[1]。但是对于普通的读者来说，这部文献几乎可以被视为佛教经典，其中包含了深刻的佛教思想，可以说这是摩尼教徒在有意或无意间呈现了佛教对摩尼教传播的巨大影响。当然，更有可能

---

1 芮传明：《入华摩尼教之佛教化及其传播》，《史林》2002年第3期，第1—15页。



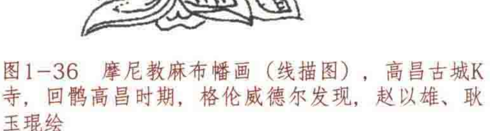


图1-36 摩尼教麻布幡画（线描图），高昌古城K寺，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

图1-37 摩尼教人物画（线描图），书卷插画，高昌古城K寺，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

是信徒的有意行为。

高昌发现的摩尼教艺术中融入了诸多佛教艺术的元素，莲花装饰图案、人物画构图方式以及供养画幡的装裱形式等。莲花是佛教中最常见的装饰图案，具有广泛而深刻的象征意义。莲花出淤泥而不染，是佛教中清净、圣洁、吉祥的象征，同时象征佛陀菩萨出于世间而清净无染，还象征着佛教教义纯洁高尚。莲花的外形和象征意义获得了摩尼教的认同，与摩尼教追求的理想化的纯洁世界志趣相投，也同摩尼教艺术擅长运用象征的表现手法相吻合，莲花图案被移植到摩尼教艺术当中，神灵们以莲花为宝座（图1-36），以莲瓣纹为头光（图1-37），与佛陀、菩萨等佛教人物的头光没有区别。

从已经发现的摩尼教绘画艺术遗迹可以发现，摩尼教绘画以人物像为表现主题，有摩尼教的创始人摩尼、各种神灵、不同层次的教民以及世俗信众。其中的女性神灵与佛教壁画中的天女、菩萨形象相似程度极高，对供养人的表现则更为突出。摩尼教的艺术世界中，神灵、教民以及世俗信众的排列顺序由宗教地位的高低来决定，因此无论在何种构图形式的画面中，世俗的供养人始终处于最低的位置。在庇麻节图的祭祀活动中，各阶层的教民都出现在画面中，人物在画面中的位置和尺寸大小有助于判断他们的宗教地位。残片中右下角的人群自然是地位最低的世俗信众，与画面中的主角和教民相比，他们的身材矮小，被画在画面的角落里。他们穿戴着世俗的服饰，以虔诚而谦卑的姿态参与到宗教仪式当中。

一幅佛教故事画为此提供参考，在残存的画面中心是药师佛，一手托药钵，一手持锡杖，坐在方台之上（图1-38）。他的身边按地位高低依次排列菩萨天人等，距离观者最近、与佛的尺寸差距最大的是世俗供养人，他们所在的位置，人物的神情、姿态与摩尼教供养人毫无二致。庇麻节图的构图方式与佛教说法图有许多相似之处。

勒柯克还在高昌古城K遗址“藏书室”旁边的甬道中发现两幅画幡（图1-39），

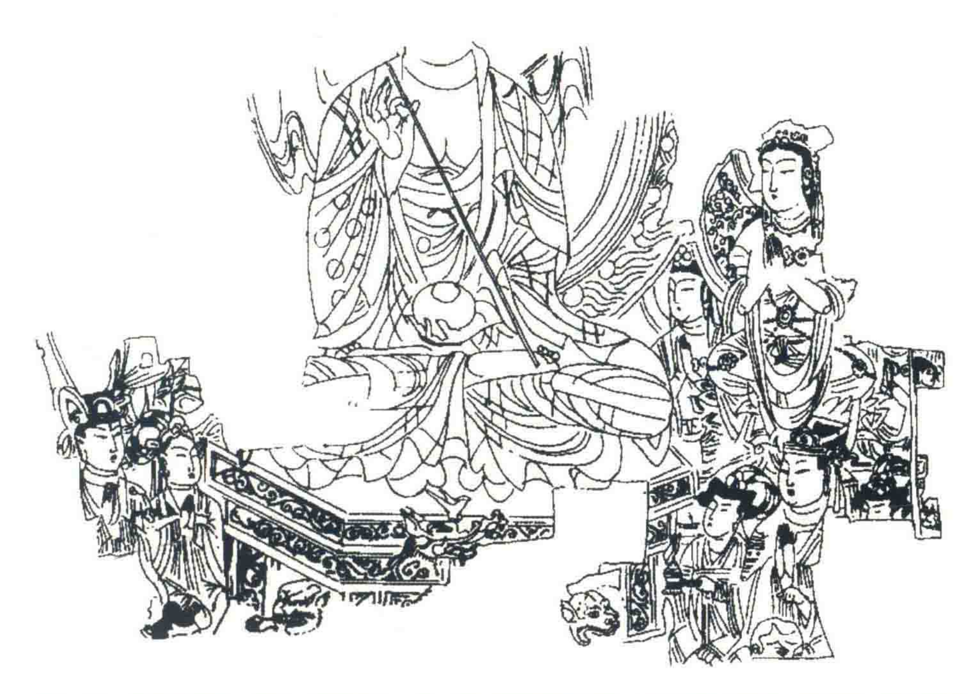


图1-38　佛教故事画，绢画，高昌古城α寺，唐—回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘





图1-39　高昌摩尼教画幡，高昌古城K寺，勒柯克发现

他指出画幡的色彩和构图方式都与佛教画幡极为相似[1]。虽然画幡有些破损，但是还能明显看到，画幡的顶端是三角形，画摩尼教的神灵，两侧有教民跪拜。画幡下方呈窄长方形，分别画穿着白色教服的男、女教民。画幡以绚丽的红色为背景，女教民的右侧画莲花，左侧上方有黄色的榜题块，写着“这是诸侯夫人波祝十之像”。榜题下方还跪着一位世俗妇女，双手交叉放入袖中，态度虔诚。男教民的姿态与女教民相同，他的身旁跪坐一男一女两位世俗供养人，女供养人是双手合十的祈祷姿态。勒柯克认为画幡中的男、女主角已经成为教士，并且推测是教士的亲属们制作了画幡，向成为教士的人表示祝贺，很有可能当时的摩尼教的斋戒厅或礼拜堂内挂满了这样的画幡[2]。



图1-40 佛教麻布画幡（线描图），高昌古城λ寺，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

高昌古城和交河故城发现的佛教画幡与上述摩尼教画幡在形式上可以说完全相同。画幡的上下分别画坐佛，下方坐佛前是正在举行跪拜仪式的供养人（图1-40）。交河故城出土画幡的三角形部分难以辨认，下部各画一身天王。画幡以表现佛教人物为主，可能用于供奉，也可能在某些佛教仪式中悬挂。另有一件有回鹘文榜题的高昌王供养像画幡（图1-41），与摩尼教画幡有更多的相同之处。画中的男子头戴三尖无缘帽，帽缘垂下披纱，身穿奢华的回鹘圆领长袍，手持花枝供奉。他的身侧各有一身小人。类似的供养人形象还可以在柏孜克里



图1-41 回鹘王供养像画幡（线描图），高昌古城α寺，回鹘高昌时期，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨绘

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第48—49页。
2 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第49页。

克壁画中看到。

摩尼教在传入高昌地区之后，在恰好的时机迅速地代替了回鹘族原有的萨满教信仰，并被牟羽可汗定为国教，一度成为当地炽盛的宗教信仰。高昌摩尼教保持了原来的诸多传统，从摩尼教文献和艺术遗迹都可以窥见其痕迹，客观上促进了回鹘文化的发展，丰富了回鹘文化的内容。摩尼教寺院、石窟壁画、书卷插画、旗幡、绢画以及写本等遗迹都是该教在高昌地区传播的重要见证，从宗教文化的角度展示了回鹘文化开放的一面。摩尼教在创始之初就已经摄取中亚流行的祆教、诺斯替（Gnostic）教、景教和佛教的各种因素，在传入高昌之后，因为当地佛教信仰的深厚，佛教思想和艺术都不可避免地渗入其中，造就了高昌回鹘独特的摩尼教信仰和艺术天地。

3. 景教艺术遗迹

在丝绸之路沿线，景教艺术的遗迹并不多见，高昌、敦煌莫高窟、罗布泊米兰遗址等地可见的景教绘画就显得更加弥足珍贵。高昌古城遗址东门外的小祠堂（T号遗址），勒柯克认为最初是景教的教堂，并且他在其中发现了三幅壁画，图绘在涂有白灰的土墙上，画面色泽淡雅，分别命名为《耶稣骑马图》、《棕枝主日图》和《祈祷图》。后两幅壁画因为画面较完整，受到了更多研究者的关注。

当发现者看到《耶稣骑马图》时，图像已经模糊不清，人物肖像也不完整，无法从壁面剥取壁画，格伦威德尔在研究中描绘了复原图（图1-42）。凭借骑士肩上负荷的有十字架徽章的旗杆，勒柯克认同是景教壁画，中国学者朱谦之则判断此人为耶稣[1]。澳门学者陈继春指出，按照《圣经》的记述，耶稣多是骑驴而不是马，而且要确证壁画中的人物是耶稣尚需要更多的佐证材料[2]。



图1-42 耶稣骑马图（复原图），高昌古城，格伦威德尔绘

《棕枝主日图》，又被命名为《圣枝图》，是一幅大壁画残存的部分，已经无法窥见壁画的全貌（图1-43）。画面中有四个人物，左边的一人身材高大，体型魁梧，有一头黑色的卷发，面貌有着希腊人的特征。此人身穿绿色长袍，上身穿着带有褶皱的红色外套。他左手拎着黄色的

1 朱谦之著：《中国景教》，东方出版社，1993年，第194页。

2 陈继春：《唐代景教绘画遗存的再研究》，《文博》2008年第4期，第66—72页。

香炉，散发盘旋上升的烟雾，右手捧着盛圣水的碗或钵。他的对面有三位回鹘景教徒，人物尺寸小了很多，前面两位男子戴着圆形毡帽，内穿圆领长袍，外披翻领外套。后面的女子梳高发髻，穿长裙。三人双手持花枝，头略微向前，态度虔诚而恭谨。这是一幅基督教的绘画，此观点获得了广泛的认同，意大利学者马里奥·布萨格里认为此画为九世纪时期的作品[1]。



图1-43 圣枝图，高昌古城，德国柏林印度艺术博物馆藏（编号IB6911）

那么，壁画表现的是基督教的什么内容呢？勒柯克最早认为是基督教洗礼的场景，羽田亨则提出是复活节前主日（Palm Sunday）基督最后进入耶路撒冷的情景。随后勒柯克附和了羽田亨的说法，并在自己的著作中作出了更正，“这或许是复活前主日（Palm Sunday）的庆祝图。总而言之：这画的形式表示它受西方影响，要比犍陀罗时期的艺术晚。”[2]画中三人手持杨柳枝与正在举行的仪式有密切关系。吉村大次郎在羽田亨刊行《西域文明史概论》之后，见到了书中刊载的壁画图片，提出了自己的看法，认为左侧的人物是耶稣，其他人物依次是彼得、约翰和玛利亚[3]。正如陈继春在研究中所言，壁画中的人物和耶稣及其门徒的形象相距太远，吉村大次郎的说法难以令人信服。佐伯好郎是日本景教研究的专家，他的著作《中国景教文献与遗物》是一部集大成之作，他根据画中高大的男子左手中的香盒判断，他是景教会里最下层的“执事补”，专门为圣餐做准备和帮助教民阅读书信的人员，他的观点在研究景教艺术遗迹的论文中多次被引用[4]。

朱谦之在研究中赞同画面表现的是“棕榈祭日”的场景。《新约·若望福音》第十二章第十二节说：“第二天，来过（逾越节）的群众听说耶稣来到耶路撒冷，便带着棕榈枝出去迎接他，喊说：‘贺三纳（救世主）’！因上帝之名而来的，以色列的君

1 马里奥·布萨格里，意大利学者，1963年在日内瓦出版《中亚绘画》(Central Asian Painting)，书中收集了收藏于印度、德国、英国、阿富汗等国家博物馆中的有关中亚佛教绘画的珍品，他的著述系统且有较高的研究水平。汉译本见徐建英、何汉民编译《中亚佛教艺术》，新疆美术摄影出版社，1992年，第27—90页。

2 [德]勒柯克：《吐鲁番旅游探险》，载魏长洪、何汉民编《外国探险家西域游记》，新疆美术摄影出版社，1994年，第209页。

3 [日]羽田亨著，耿世民译：《西域文明史概论》，中华书局，2005年，第19—20页译者按。

4 [日]佐伯好郎著：《中国景教文献与遗物》(P.Y.Saeki, The Nestorian Documents and Relics in China, Tokyo, 1937, p.418)。转引自陈继春《唐代景教绘画遗存的再研究》，《文博》2008年第4期，第69页。

王，应受赞颂。”[1]这是关于圣枝节的记载，是在耶稣“复活节”前的星期日举行的节日。经文中说的棕榈枝不是随处都容易获取，因而杨柳枝、赤柏松或者其他树木的枝叶成为替代品。佐伯好郎认为叙利亚的景教会使用红柳作为棕榈的代表物，按景教会的仪式举行节日纪念活动。圣枝节“于第5世纪传自东方之国之基督教会，到第8世纪末至第9世纪初才为西方教会采用，因此断定其是第5世纪以来东方诸国所传标棕榈祭日的壁画”[2]。关于棕榈枝陈继春的论文中有进一步的解释，棕榈圣枝节时，教堂常常用棕榈枝做装饰，有的教徒手持棕榈枝绕行教堂一周表示对节日的纪念，由此推论，画面表现的正是教会的执事补带领信徒手持棕榈枝绕行教堂的活动，执事补右手捧圣水洒向教徒。画面中执事补和信徒之间有一条动物的腿，吉村大次郎认为是寓意性的表现，代表耶稣骑驴入城，中国学者陈继春、耿世民均赞同此说法。

《祈祷图》是在同一座寺院中发现的壁画，是一位年轻的女子像，绘画风格与前者略有差异（图1-44）。女子眉目清秀，大眼小口，长发梳理整齐披在背后，有一缕长发从耳边垂至前胸，增添了女性的妩媚。她穿着红色圆领长袍，里面的白色内衣垂至脚面，翘起的鞋尖露在内衣下摆外。这种装扮可能是当地回鹘人的传统服装。女子双手合拢拱在胸前，姿态恭谨，神情专注，似乎正在聆听布道。

景教壁画数量稀少，能保存下来已属难能可贵，它们真实地再现了高昌景教信仰的部分历史面貌以及高昌景教艺术的状况。壁画以简单明了的方式表现了基督教的信仰活动，以人物为主，没有多余的装饰，画中宗教人物带有很少的西方基督教艺术的特征，而信徒则完全是当地人的形象。画面也没有表达更深奥的宗教涵义，即便在表现圣枝节这样有诸多信众参与的重大节日时，艺术家也只画了四人，用最简洁的方式来表达和传播宗教意义，这一点与西方早期基督教艺术强调宗教情感表现的特征一致。马里奥·布萨格里如此描述，《圣枝图》这幅景教小画像，将“挤满人的诸场景的融合为一种精确的、僧侣式的节奏所取代，这种节奏是在人物间留下充裕的空间，以便使各个人物有其自己的个性特征，并且可以说有其自己的氛围。象征性的比例继续得以进一步



图1-44　祈祷图，高昌古城，勒柯克发现

1 思高圣经学会译释《圣经》，香港思高圣经学会，1968年，第1663页。

2 转引自陈继春《唐代景教绘画遗存的再研究》，《文博》2008年第4期，第69页。

的强调……”，马里奥接下来的观点就令人难以苟同了，他说壁画中的执事补“有西方特征，而崇拜者的蒙古人脸庞，以及他们的各种姿态和表情都是自然主义手法描绘出的，该手法几乎完全没有中国影像。在着力描绘不同种族的特征上，采用了不同于在吐鲁番艺术中随处可见的中国方法和手法和手段”[1]。陈继春的说法更为符合景教壁画的风格，“吐鲁番风格是地区因素、中亚因素和中原因素的混合。另外，可能早在公元六至公元七世纪，景教已经到达吐鲁番绿洲。在高昌景教寺遗址发现的壁画无疑是中原或回鹘的自然主义绘画的折射，不可能‘该手法几乎完全没有中国影响’，此画在技法上是很复合化的，反而如西方学者所言的近于于阗画派和粟特的流风。”[2]

景教的传播带来了景教艺术的传统和拜占庭艺术风格，在高昌受到了多元文化因素的影响。高昌景教徒在接受信仰的同时，采用文化中最重要和最富于表现力的艺术手段，将当地常见的艺术表现手法与景教艺术相结合，用流畅的线条和平涂的色彩来塑造对象，如同刻画人物肖像一般，用带棕色阴影的线条表达体积感和骨肉起伏的方式则来自西方。

高昌是一个开放的地区，中西文化与宗教信仰交汇融合，虽然有当权者的干预，但高昌文化仍然拥有相对自由的发展空间，景教绘画遗迹从文化艺术的角度再次证明了高昌地区多元文化的特征。

1 [意]马里奥·布萨格里著，徐建英、何汉民译：《中亚佛教艺术》，新疆美术摄影出版社，1992年，第70页。
2 陈继春：《唐代景教绘画遗存的再研究》，《文博》2008年第4期，第70页。

第二章

高昌石窟龟兹风壁画——以吐峪沟石窟为中心

佛教在新疆境内的于阗、疏勒、龟兹、焉耆、高昌等各区域传播，影响广泛，各处遗存的丰富石窟艺术仍在述说着往日佛教信仰的兴盛。与相邻的东、西两地佛教艺术相比，新疆石窟艺术在题材、布局和艺术风格等方面都具有鲜明的区域特征，被总称为“西域风格”。因为历史背景、所处区域及民族文化的不同，新疆各地的石窟艺术也有较大的差别，被划分为三种系统或风格：龟兹风、西域汉风和高昌回鹘风。出现年代最早的龟兹风（4—8世纪）壁画数量最多，保存在库车、拜城一带的克孜尔等石窟中，吐鲁番的吐峪沟石窟受到龟兹风的影响。西域汉风出现在七至九世纪，库车的库木吐喇和高昌柏孜克里克保存了少量的壁画。高昌回鹘风出现年代最晚，大约在九至十二世纪，主要在吐鲁番地区的石窟中流传。高昌石窟不同时期的佛教艺术，在绘画题材、画面构图、人物造型、装饰纹样、绘画技法和风格等方面都有不同的面貌，再加上分布地域与文化氛围的差异，与周围地区佛教艺术之间的交流与影响也有不同的表现。为此，以下将以高昌石窟艺术风格的演变为线索，进而探究高昌佛教艺术的全貌及研究现状。

古代龟兹包括今天新疆库车、新和、沙雅、拜城等地区。和高昌一样，龟兹位居古代东西方交通要道之上，东西通商往来多以此地为中间站，龟兹成为一座国际性的商业城市，各国商人云集。开放自由的经济贸易培育了龟兹开放的文化，不同的民族文化、风俗习惯、生活方式都能适当地与当地文化相融合，使得龟兹几度成为西域历史上重要的政治、经济和文化中心。公元前后，佛教从印度传播而来，并在三、四世纪时兴盛起来，龟兹一度成为西域的佛教中心之一，而且是佛教向东传播的桥梁和媒介。从三至十一世纪的800余年里，此地修建佛寺无数，今天拜城克孜尔石窟、台台尔石窟、温巴什石窟，库车的库木吐喇石窟、森木塞姆石窟、克孜尔尕哈石窟、玛扎濡河石窟，新和县的托乎拉克埃肯石窟等10余处石窟遗迹，保存洞窟600多个。这些石窟建筑、雕塑和壁画是龟兹佛教文化的载体，直接反映出当时佛教兴盛的程度。

龟兹石窟展现了佛教艺术发展的庞大规模，多种文化在此交汇，共同构成了五彩缤纷的龟兹佛教艺术。石窟建筑中，有来自伊朗文化传统的拱形顶，有源自祆教文化的中心柱甬道建筑结构。石窟壁画则吸收了萨珊文化的精华内容和丰富的中亚文化成分。当然，龟兹佛教艺术中更常见的是犍陀罗文化的内容，释迦牟尼诞生图、苦修像以及佛的形象等，无不透露着犍陀罗风格的特点。中原汉文化在龟兹文化构成中也占有重要地位，是影响龟兹佛教艺术的因素之一。兼容并包的龟兹文化造就了独特的龟兹佛教艺术模式与风格，成为被仿效的范本，广泛流传。在佛教向东传播的过程中，龟兹风格向东蔓延，给龟兹以东的石窟艺术带来影响，高昌石窟也在被影响的范围之中。

一、龟兹壁画风格及其影响

经过学界多年的研讨，龟兹石窟壁画风格被分为两大体系，一是在三世纪末至七世纪之间逐渐发展而成的龟兹风壁画，是在本地传统文化的基础上，吸收外来因素，逐渐产生和发展起来的佛教艺术风格。“它有特定的内容与形式，形成了长期而相对稳定的模式和特色。如龟兹石窟的中心柱式洞窟、菱形构图、龟兹人体造型、龟兹服饰、龟兹乐舞形式等。”[1]龟兹风壁画以克孜尔石窟为代表。二是汉风壁画，是指在题材内容、布局构图、人物造型、装饰纹样、绘画技法等方面，都具有鲜明的中原汉族佛教艺术风格，或者受中原佛教艺术强烈影响的壁画，在龟兹石窟中独树一帜。龟兹汉风壁画主要集中在库木吐喇和阿艾石窟中。

龟兹风壁画在洞窟形制、布局、题材、人物造型、画面构图、绘画技法等各方面无不体现出龟兹艺术的匠心独运。龟兹风人物造型引人注目，面部圆如满月，五官距离较近，颈部较粗。人物形象倾向女性化，表情温柔、安详的佛教人物带给观者平静、祥和、健康的情感体验，代表了古代龟兹人的审美观念（图2-1）。龟兹地区信仰小乘佛教，中心柱窟是为了适应宣扬小乘佛教内容和思想而创造出的石窟形制，对称、平衡、饱和的构图原则在石窟壁画的布局中得到了充分的体现，独特的装饰意匠中体现出强烈的秩序感，造就了宁静安详的宗教气氛。后室后壁的涅槃图像是龟兹石窟宣扬的永恒主题，有关禅修的画面是因为龟兹佛教遵循小乘说一切有部，重视禅修，修造石窟也与禅定需要安静的场所有关。窟室顶部菱形格画具有非凡的意义。菱形格可能来源



图2-1　伎乐天，克孜尔第77窟后室顶部，2世纪末—4世纪中叶

1　霍旭初、艾买提·苏皮：《龟兹石窟及其壁画的内容与风格》，《新疆艺术》2000年第3期，第5—16页。

于山峦，并且逐渐图案化，象征着佛教中的须弥山。本生故事、因缘故事与菱形格结合在了一起，在菱形格单元内图绘舍身救生、忍辱求法的故事，宣扬佛教的缘起和因果关系，以及佛的神通力，颂扬佛现世度化的业迹，弘扬佛教精神追求。线条和色彩是龟兹风壁画中起重要作用的艺术表现手段。初创期的龟兹壁画具有明显的外来风格，尤其是犍陀罗艺术特征，发展成熟的龟兹风格向着民族化方向发展，追求色彩的表现效果。人物肌肤大多采用单面染或双面染的方式晕染，虽然也是为了强调体积感，但平涂的蓝、绿、红、白色的交错表现，带来了丰富的视觉效果。龟兹壁画中被称为"铁线"的线条不仅是勾勒形体的重要手段，其本身也具有极强的审美价值，如同白描画中的线条一般不可缺少。

龟兹壁画可以分为初创期、发展期、繁盛期和衰落期几个阶段，各阶段壁画在题材和风格上又有所区别，它们展现了六百余年的历史长河中龟兹艺术对美的呈现与追求，这些敷金贴粉、华丽无比的壁画在继续述说着当年佛教信仰的兴盛与狂热，展示了古代东方独特的绘画体系和艺术的殿堂。

有关佛教交流的文字记载很少，遗存的大量石窟艺术就成为探索佛教文化交流的重要途径。龟兹曾经是东西文化交流的媒介，在与内地往来中将融入了龟兹特点的印度佛教及其艺术传播至内地，又将内地佛法兴盛之后的宗教思想和艺术流布至西域。龟兹与内地的联系最早见于《汉书》记载，汉西域都护府设置在乌垒城。龟兹王绛宾夫妇曾到达长安，并且仰慕汉宫室、制度而加以仿效。三世纪以后，龟兹僧人或信徒前往内地译经著述或传播佛法，龟兹王帛尸梨密多罗、僧纯昙、鸠摩罗什等是其中的著名人物。历史上的这些交往促成了佛教艺术的相互影响，龟兹特点浓厚的佛教艺术丰富了内地佛教艺术的内容和风格。西域各地区的交流更是不可避免，龟兹与高昌互为影响，是古代佛文化交流的重要组成。

二、高昌石窟龟兹风壁画

吐峪沟石窟是高昌早期石窟艺术的代表，高昌以西的龟兹石窟和以东的敦煌石窟艺术都对其发生了不同程度的影响，佛教艺术的遗存反映出多种文化影响的痕迹。吐峪沟石窟壁画以高昌郡至高昌国时期（327—640年）的为主。九、十世纪以后，回鹘统治高昌时期，吐峪沟成为王家寺院，回鹘人在这里进行了大规模的维修，并重绘部分壁画。

吐峪沟现存洞窟第1、2、12、20、22、38、40、41、42、44窟保存有壁画，窟内的壁画内容各不相同，有佛教人物画、佛教故事画、比丘禅观图和装饰图案等。

1. 树下说法图

第40、41、44、42窟是现存石窟中修建年代较早的，大约为五世纪[1]。第41、44窟四壁以千佛为主，千佛中央各绘一佛二菩萨说法图，说法图在壁面的位置相对称，

1 贾应逸、祁小山著：《印度到中国新疆的佛教艺术》，甘肃教育出版社，2002年，第433页。

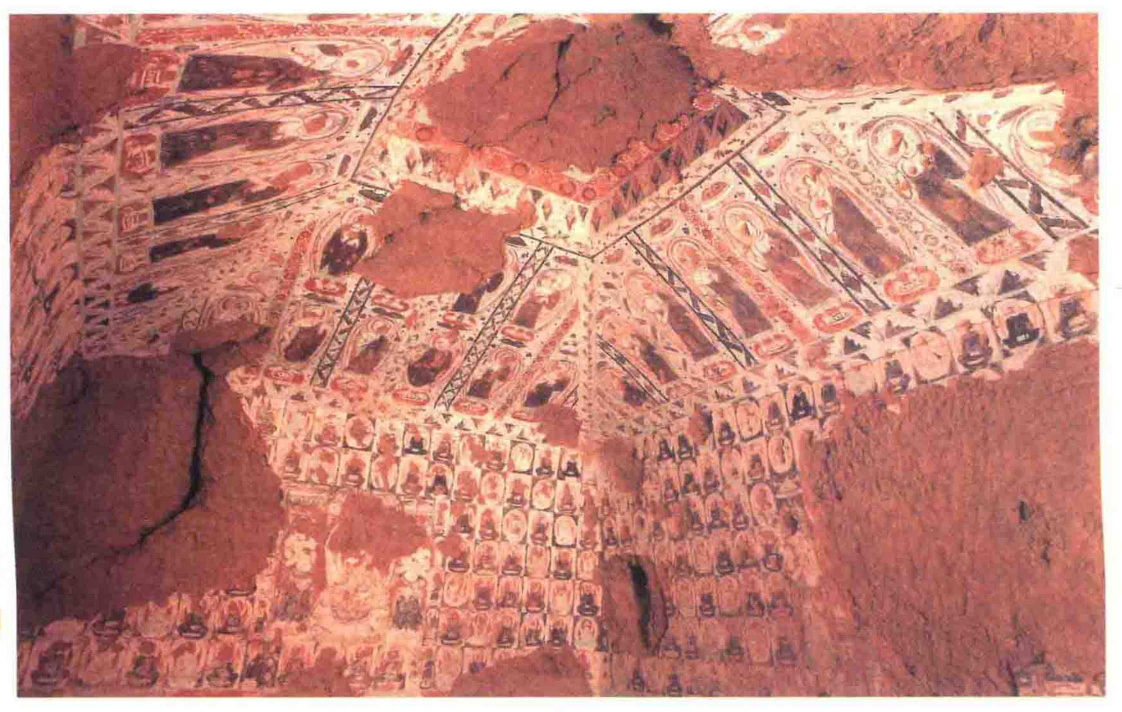


图2-2 吐峪沟第41窟窟室内景，327—640年

构图相同（图2-2）。佛结跏趺坐在方形的佛台上，手施说法印。佛身穿白色内衣，外披袒右肩袈裟，相同的袈裟样式在天水麦积山石窟和云冈石窟第20窟主佛身上可以见到。佛身后的圆光中以不同的色彩画水波纹图案，圆光的上方是有五个树冠的菩提树。佛的两侧各有菩萨一身，头戴三珠宝冠，袒露上身，白色或浅绿色的披帛从双肩绕至双臂，在身体两侧舞动，下身穿紧身束裙。两身菩萨身体轮廓有明显的扭曲，躬身向佛，两手在胸前合十，姿态恭谨，生动有致。

吐峪沟第41、44窟说法图的图像样式与龟兹、敦煌石窟同时期说法图有许多相同之处，贾应逸和日本学者东山健吾在研究中发现了这一现象[1]。三尊式的树下说法图像最早在贵霜王朝时期的犍陀罗流行。四世纪时，中国开始出现由一佛二菩萨组成的树下说法雕像和绘画作品。五世纪以后，三尊像树下说法成为佛教图像最基本的样式。敦煌莫高窟树下说法图最早出现在北朝，第272窟南北壁中央画树下说法图，佛坐在金刚宝座上，手施无畏印，两侧是胁侍菩萨、弟子，头顶上是花朵式华盖，两侧飞天环绕（图2-3）。说法图四周画千佛，整个壁面图像的布局与吐峪沟第44窟四壁相同。东山健吾指出莫高窟的树下说法图因时代不同而多有变化，第272窟树下说法图是第320窟树下说法图的原型。以三尊像为中心的说法图后来逐渐发展成内容丰富、富于变化的净土图像，尊像四周围绕弟子、菩萨、天龙八部等，再加上宝池、宝楼阁、宝树等。贾应逸将吐峪沟第44窟与莫高窟北凉第268、272、275窟进行比较，通过洞窟形制、壁画布局、内容、人物造型、绘画技艺等方面的对比，认为这四个洞窟十分相似，反映出高昌和敦煌两地的密切关系和佛教信仰及其艺术

1 贾应逸：《吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟比较研究》，载贾应逸著《新疆佛教壁画的历史学研究》，中国人民大学出版社，2010年，第393—401页；［日］东山健吾撰，贺小萍译：《敦煌莫高窟佛树下说法图形式的外来影响及其变迁》，《敦煌研究》1991年第1期，第48—56页。

之间的联系。他还得出以下结论，首先根据莫高窟洞窟的建造年代确定吐峪沟第44窟的凿建年代也在北凉时期，与东山健吾的判断大致相同；其次是确定了主尊的身份，莫高窟北凉时期的洞窟多塑弥勒为主尊，从吐峪沟第44窟各壁说法图中的主尊结跏趺坐的姿态等方面看，也可能是弥勒。“窟室四壁满绘的千佛也和莫高窟上述几个窟一样，结跏趺坐莲上，两手相叠作禅定印，千佛也以袈裟的不同颜色成组地循环。这些都和我国北方当时重禅行的佛教信仰有关。修禅就需要坐禅观想，当然也要观弥勒像，……”[1]再次是吐峪沟第44窟和莫高窟北凉三个洞窟都采用传统的线描造型，勾勒轮廓的线条粗犷有力，纤细的铁线描眼、嘴、衣纹等细部，然后烘染人体、服饰及其他物体。

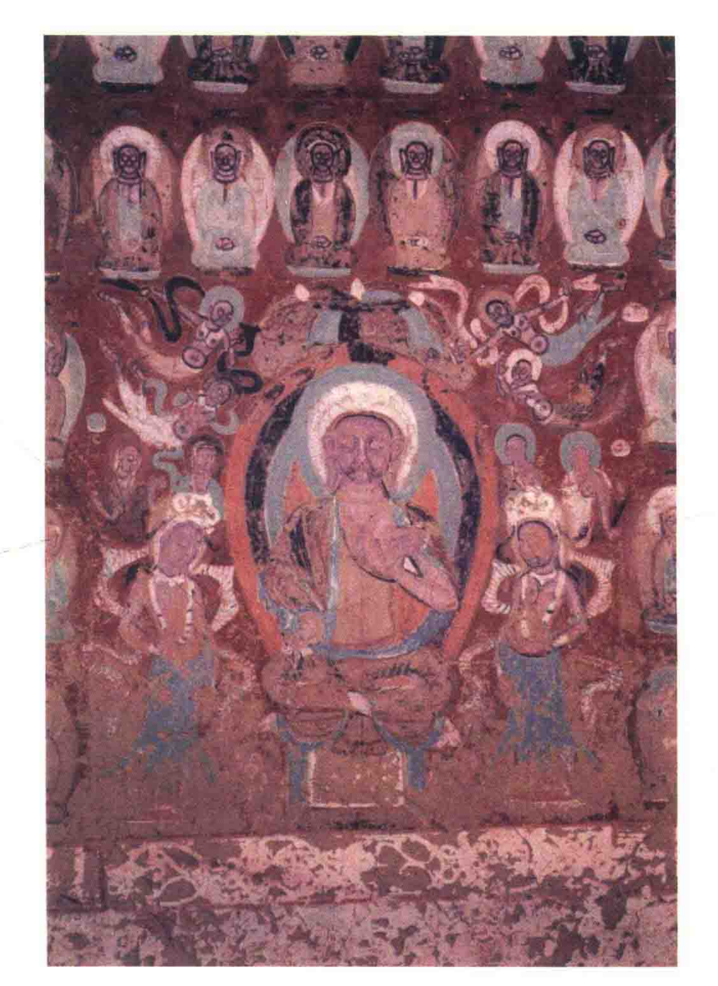


图2-3 说法图，莫高窟第272窟北壁，北凉

贾应逸判断说法图的主尊为弥勒佛的说法明显证据不够充分，还需要进一步的探讨。弥勒梵姓Maitreya，相传出自南天竺婆罗门种姓。弥勒一生分为上生与下生两个阶段，因而弥勒信仰也分为上生信仰与下生信仰。上生信仰来自北凉沮渠京声译《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》，经文中讲述弥勒以菩萨身份上生兜率天宫，信仰弥勒菩萨死后均可往生兜率天宫，免除轮回，永不退转。下生信仰以后秦鸠摩罗什所译《佛说弥勒下生经》和《佛说弥勒大成佛经》为代表，弥勒以佛的身份下生转轮圣王所在国土，在华林园内龙树下成正觉。相传弥勒在兜率天宫，经五十六亿七千万岁，将下生继承释迦牟尼佛位，在弥勒的未来世界里没有水火、刀兵、饥馑之灾，人寿四万八千岁，安稳快乐。信众即使未能往生兜率天宫，在此无限美好的世界中，亦能无忧无虑，福寿绵长。从高昌出土的文献资料看，弥勒信仰在高昌的确拥有广大的信众。高昌古城寺院遗址出土承平三年(445年)《凉王大且渠安周造寺

1 贾应逸：《吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟比较研究》，载贾应逸著《新疆佛教壁画的历史学研究》，中国人民大学出版社，2010年，第397页。

功德碑》，碑文有三处提到弥勒，分别为“以隆法施之弥勒菩萨，控一乘以苌驱，超二渐而玄诣”，“於铄弥勒，妙识渊镜。业以行隆，士□□□，始覆为勲，一匮弥兢”，“稽式兜率，经始法馆，兴因民愿，崇不终旦”[1]。由“弥勒”、“兜率”等文字而知，碑文记载的是弥勒菩萨上生信仰，寺院为表达弥勒上生信仰而修建，那么寺院可能以弥勒菩萨为主尊。王素《高昌至西州时期的弥勒信仰》一文考察传世和出土文献的记载，确定高昌地区流传弥勒上生信仰，自沮渠氏流亡政权时期开始。流亡政权将佛教作为国教，除了通过信仰获得个人内心的平安，还有为国政要事做辅助之力的意义，弥勒上生信仰几乎成为国家的精神支柱[2]。

根据王素的研究，高昌郡至高昌国时期未见到该地区流传弥勒下生信仰的资料，缺乏足够的资料来证明该地区流行弥勒下生信仰。至唐咸亨三年（672年）《新妇为阿公录在生功德疏》、唐景龙四年（710年）《卜天寿抄〈十二月新三台词〉及诸五言诗》和唐开元四年（716年）《玄觉寺婢三胜除附牒》才明确见到当时确实流传弥勒下生信仰的记载。既然高昌郡至高昌国时期高昌地区尚未见到弥勒下生信仰的证据，那么贾应逸凭借吐峪沟第44窟和莫高窟北凉洞窟形制、壁画等某些方面的相似性以及莫高窟北凉洞窟多雕塑弥勒佛为主尊来判断第44窟说法图主尊为弥勒佛的观点就难以成立，说法图中人物的形象没有特殊的标记，也没有榜题文字，仅仅从图像上无法确定主尊的身份。

吐峪沟第44窟和莫高窟第272窟说法图在绘画风格上有较多的相似性，人物形象有明显的龟兹风格，而绘画技法却又融入了中国传统的人物画法。克孜尔石窟第92窟券顶的菩萨像是四世纪中期以前绘制的，菩萨头戴三珠冠，袒露上身，胸前装饰瓔珞，下身穿着紧身裙（图2-4）。菩萨的头、身体适度地摆动，呈S曲线，姿态优美，动态十足。人物轮廓用线条塑造，人物肌肤用凹凸晕染，线条与色彩的巧妙结合，表现出人物饱满和坚实的躯体。人物形象生动，体现出龟兹画风在人

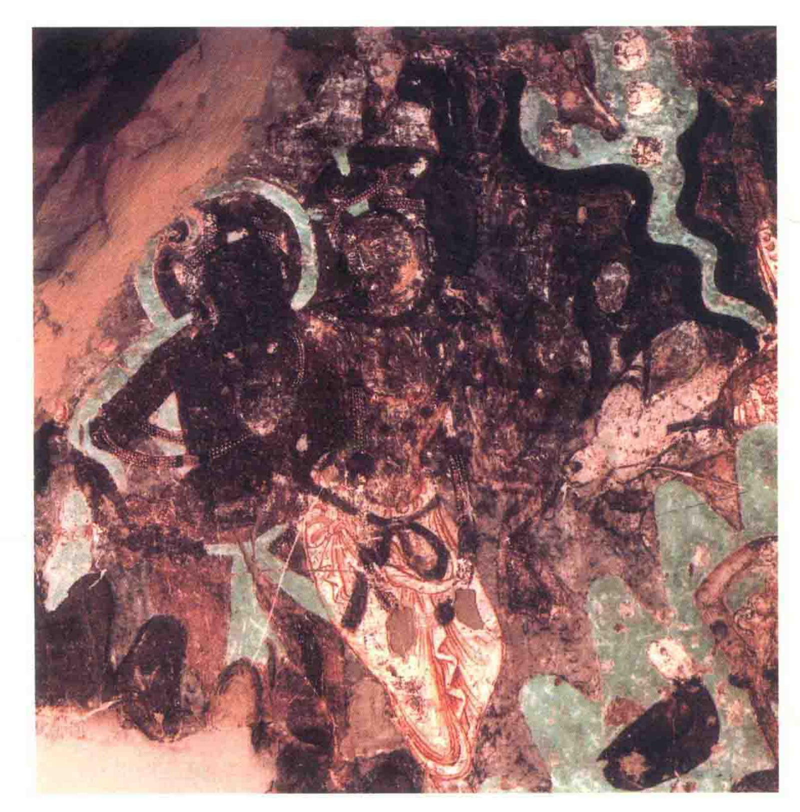


图2-4　菩萨像，克孜尔第92窟主室券顶右侧，2世纪末—4世纪中叶

1　贾应逸：《〈且渠安周造寺功德碑〉与北凉高昌佛教》，《西域研究》1995年第2期，第36页。

2　王素：《高昌至西州时期的弥勒信仰》，台北《中国佛学》第1卷第1期（创刊号），1998年，第311—318页。



图2-5　说法图，吐峪沟第12窟后甬道后壁，327—640年

体美方面的审美趣味。因年代久远、壁画颜料变色等原因，菩萨面部眉眼、鼻梁、下颌晕染部分变成白色，凹凸晕染尤为引人注目，带来特殊的视觉效果。吐峪沟第44窟菩萨的形象和装扮与龟兹菩萨相似，菩萨面部有龟兹风格的凹凸晕染，在人物造型上又融入了中国传统的表现技法，表现出与敦煌佛教艺术和中原绘画风格的联系。

吐峪沟第12和38窟是六至七世纪麹氏王朝时期的洞窟，窟内的说法图有些不同。第12窟后甬道顶平棋图案下的方格内各画一幅一佛二菩萨树下说法图，佛端坐在莲花台上，头顶是图案化的菩提树冠（图2-5）。佛两侧的胁侍菩萨站立在莲台上，双手在胸前合十，头顶各有一顶伞盖式华盖。第38窟南壁说法图主尊佛的造型依旧端庄，佛的身旁增加了听法菩萨的数量，以及穿袒右肩袈裟的弟子。说法图在人物造型与构图上依然表现出受到龟兹风格的影响，色调淡雅庄重，但是汉地艺术成分的融入又形成了独特的高昌佛教艺术。

2. 佛经故事画

佛经故事有本生故事、因缘故事和佛传故事三类，吐峪沟石窟的故事画以前两类为主。本生故事讲述释迦牟尼前生前世为菩萨时教化众生、普行六度的种种事迹。因缘故事实际上是佛传故事的一部分，是释迦牟尼成佛后至涅槃期间传道度化众生的事迹，讲解因缘的生涯。故事大多源自印度民间，带有浓郁的生活情趣，经过佛教的加工附会到释迦牟尼身上，写入经文中。优美感人的佛经故事成为宣传佛教教义的重要工具。为倡导佛教信仰，宣扬布施、忍辱、精进等佛教思想，以坚定佛教僧徒的信念，许多佛经故事被挑选出来用绘画的形式表现，在各地区广泛流传。

和其他地区一样，佛经故事画曾经是高昌石窟中流行的壁画题材，修建年代最早的吐峪沟石窟中保存了丰富的佛经故事画。第44窟东、南、北三壁中段各画佛本生故事7幅，共21幅，画高约0.35米。每幅画面用一个或两个情节表达故事的主题，画面一侧有竖条幅的墨书汉文榜题，贾应逸认为这些“隐约可见的字迹与吐鲁番出土的东晋文书的字体相似”[1]。南壁有忍辱仙人本生、昙摩钳太子为求法投火坑、萨埵那太子本生、毗楞竭梨王本生、莲花夫人缘，北壁有慈力王施血饮夜叉、尸毗王本生，东壁有羼提波梨本生、婆罗门妇害姑缘等。第1、38窟有快目王施眼图、婆罗门妇害故缘、莲花夫人缘、阿育王起塔因缘、须摩提女缘品等。

尸毗王本生

吐峪沟第44窟北壁中部有尸毗王本生故事画一幅，《菩萨本生鬘论 · 尸毗王救鸽缘起》、《贤愚经·梵天请法六事品第一》、《六度集经·菩萨本生》等几部经典都记载着这则故事。传说古代印度有一位国王名叫尸毗，他心怀慈善、仁义平和、爱民如子，并且意志坚定地行菩萨道。帝释天在天界的命数将尽，即将往生人间，近臣毗首羯摩天建议皈依尸毗王，一定可以得到庇护，解救危难。帝释天为试探尸毗王的意志，化身鸽子飞往尸毗王的宫中，在遭遇毗首羯摩天化身的老鹰追赶时，躲进尸毗王的腋下，请求庇护。为了解救鸽子，尸毗王答应了老鹰的建议，要用和鸽子等重量的自己的肉来交换鸽子。尸毗王让侍从取来秤，将鸽子放在天平的一端，把自己的肉放在天平的另一端。可是，直到尸毗王把身上的肉全部割尽，还是不够鸽子的重量。最后尸毗王扔掉刀，起身想上天平，但气力不接，昏倒在地。尸毗王的善行感动天地，“是时天地六种震动，诸天宫殿皆悉倾摇，乃至色界诸天同时来下，于虚空中见于菩萨行于难行，伤坏躯体，心期大法，不顾身命，各共啼哭，泪如盛雨，又雨天华而以供养”[2]。

古代画师用一幅画面来表现复杂的故事情节，选择了故事中最令人揪心的割肉、过称两个情节，突出故事的高潮（图2-6）。尸毗王端坐画面中央，头戴宝冠，袒露上身，下身穿短裙。他右手托腮，左手支在大腿上，左腿脚尖靠在右腿上，一副气定神闲的样子。白色的鸽子从空中俯冲下来，急速飞至尸毗王的面前寻求庇护。故事画的画面已残损，残存的墨书汉文榜题还可以辨识出“尸毗大王□□贸”等字。克孜尔石窟和敦煌莫高窟的尸毗王本生故事画为了解画面的全貌提供了参考。克孜尔第114窟尸毗王本生画在菱形格内，画面中仅有三个人，尸毗王的身边是正在持刀割肉和持称称肉的侍者，尸毗王伸出双手迎向空中的鸽子。莫高窟北魏洞窟第254窟的尸毗王本生画人物众多，在一幅画面中融汇五个情节：鹰追逐鸽；鸽飞入尸毗王怀中求救；侍者持刀割肉，后妃面露惊恐；身肉割尽，重量不足，尸毗王举身坐入秤盘；尸毗王身肉复原如故，天人眷属围绕赞叹。画中尸毗王的姿态与吐峪沟壁画相似，姿态优雅，神情安详，表现出坚韧的牺牲精神。面对血淋淋的考验时，尸毗王淡然处之，画中其他人物则无法安然面对痛苦而悲惨的场景，菩萨、天人、侍者的

1 贾应逸：《吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟比较研究》，载贾应逸著《新疆佛教壁画的历史学研究》，中国人民大学出版社，2010年，第395页。

2 《贤愚经》卷一《梵天请法六事品第一》，《大正藏》第4册，第351页下。

姿态、神情各不相同，人物之间的互动感强烈，从惊恐到释然再到赞叹的情绪表现，衬托出尸毗王对佛、对普度众生的坚定至诚信念，不惜以生命相搏的大无畏精神。参照克孜尔、敦煌莫高窟的尸毗王本生故事画，可以确定第44窟残破的画面中，尸毗王的身边应该有持刀割肉的侍者和其他陪同的眷属。不同地区的故事画表现出共同的特征之一是，在构图上把不同时空内发生的事情有机地结合在一幅画面上，布局紧凑，中心突出，有条不紊又独具匠心，显示出古代工匠的高超画艺。吐峪沟第44窟尸毗王本生故事画在构图和人物的表现方面虽不能与时代稍晚的莫高窟相比，但是却在克孜尔壁画的基础上丰富了画面的内容。

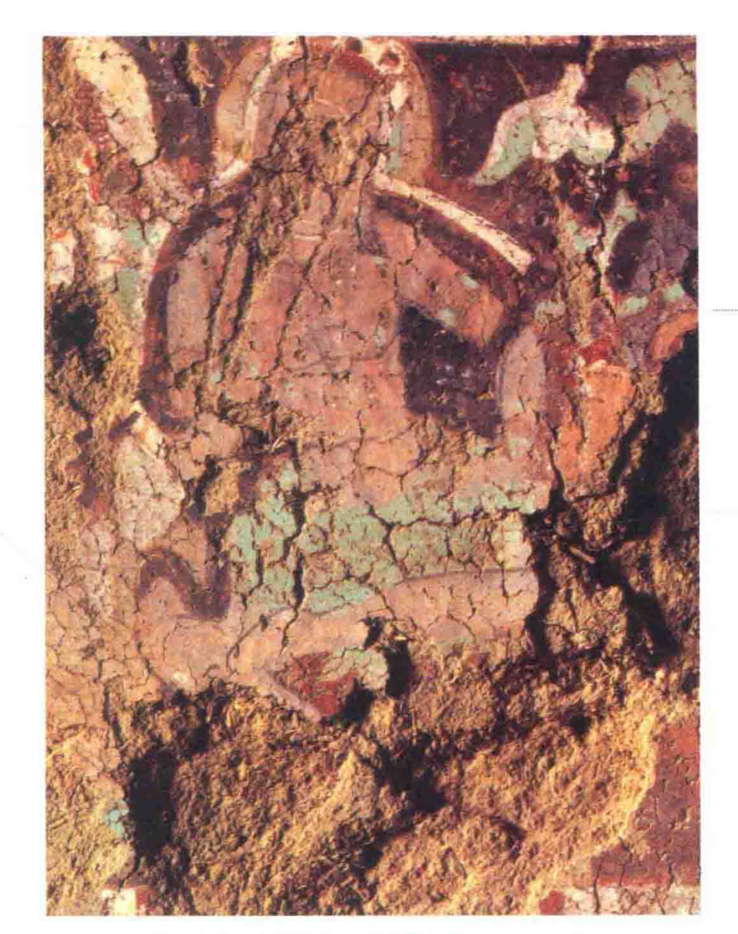


图2-6　尸毗王本生，吐峪沟第44窟北壁中部，327—640年

毗楞竭梨王本生

吐峪沟第44窟南壁中层有毗楞竭梨王本生故事画，此故事来源于《贤愚经·梵天请法六事品第一》、《佛说菩萨本行经卷下》。经文中的毗楞竭梨王心怀慈悲、喜好佛法，听说名为牢度差的婆罗门愿意讲经说法，“喜不自胜。躬出奉迎。接足为礼。问讯起居。将至大殿。敷施高座。请令就坐。合掌白言。唯愿大师。当为说法”。牢度差提出大王须在身上钉千铁钉，以此换取说法，大王欣然答应。宫中夫人、婇女、太子、大臣同时向大王哀求，“唯愿大王，以我等故，莫为一人便取命终，孤弃天下一切众生”[1]。大王坚持以身钉钉，以求佛道，勇猛精进、不惮苦痛的行为感动天地，而后成佛。故事画选择了千钉钉身的主题，画面中毗楞竭梨王神情泰然，身后是陪同的眷属，左下方施刑者赤身裸体，单腿跪地，左手握着绿色长钉，右手高举红色锤，正在往国王的左腿上钉钉。画面右侧有劳度叉席地而坐，探身和国王说话，双手比划着手势（图2-7）。

与克孜尔第38窟和莫高窟第275窟毗楞竭梨王本生故事画相比，三处故事画既有相同之处，又有各自的特征。克孜尔的故事画依然画在菱形格内，只有毗楞竭梨王和施刑者两个人物（图2-8）。毗楞竭梨王站在椭圆形的草庐前，草庐上方是开满白色花朵的大树。施刑者坐在毗楞竭梨王身前，正以右手持钉，钉入毗楞竭梨王的

1 《贤愚经》卷一《梵天请法六事品》，《大正藏》第4册，第350页上。



图2-7　毗楞竭梨王本生，吐峪沟第44窟南壁东部，327—640年

图2-8　毗楞竭梨王本生，克孜尔第38窟主室券顶右侧，4世纪中叶—5世纪末

腰部。毗楞竭梨王双手在胸前合十，态度虔诚，似乎丝毫没有感受到被铁钉钉身的痛苦，而是正在享受听法的乐趣。莫高窟的毗楞竭梨王故事画人物更为丰富，画面的中央是端坐的毗楞竭梨王，施刑正挥舞着铁锤将铁钉钉入其胸口，大王身前有一位眷属跪倒在地，一手托腮，表现出悲伤不已的情绪，天空中有飞天陪伴左右。

虽然克孜尔的毗楞竭梨王本生故事画带来了可供模仿的范本，各处均突出表现以钉钉身的痛苦和毗楞竭梨王闻法之间的情节，但是吐峪沟和莫高窟的故事画分别根据画面构图的需要，增加了画中人物，尤其是吐峪沟的故事画人物众多，合理布局的画面无拥挤的视觉感，利用人物相互间的关系来强调人物动态。画面中人物的装扮带有明显的异域风格，上身穿着简单的服饰，仅在腰间着裙。和莫高窟的人物一样，人体造型准确，通过对肌肤深浅不同的晕染来强调视觉上的立体感，画面的整体色调柔和。

羼提波梨本生

吐峪沟第44窟东壁左侧有羼提波梨本生故事画一幅，故事的内容可能来自《贤愚经》。羼提波梨是一名大仙士，与五百弟子在山林中修行忍辱。当时的国王迦梨带领诸群臣、夫人、婇女前往山中游玩，夫人见羼提波梨端坐思惟而心生敬意，带着婇女献上鲜花，并坐下来听其说法。随后前来的国王见状大怒，“问：汝常在此，为是何人？修设何事？仙人答曰：修行忍辱。”国王立即拔剑试探仙人，试其是否能忍，先后割断仙人的双手、双脚以及耳鼻，仙人犹言忍辱，无丝毫嗔恚。仙人忍辱之心令天地震动，“时仙人五百弟子，飞于虚空，而问师言：被如是苦，忍辱之心，不忘失耶？其师答言：心未变易。”国王见状惊愕不已，问忍辱之心不变何以为证，“仙人答曰：我若实忍，至诚不虚，血当为乳，身当还复。其言已讫，血寻成乳，平完如故。”国王忏悔不已，并将仙人请至宫中供养[1]。

故事画突出了羼提波梨被割断手脚的情节（图2-9）。画面最右边是坐在拱形建筑内的羼提波梨，他坐在束腰宝座上，身体前倾，伸出双臂、双腿。身前是双腿交叉站立的迦梨王，王右手握刀鞘，左手持刀上举，地上是已经割下的双手、双脚。迦梨王身后有五位弟子双手合十跪地，为仙人祈祷。左下角有菩萨右手支颐侧卧在地。画面中人体的比例协调、结构准确，人物形象生动，体现了古代画工高超而娴熟的绘画技艺。在构图上，画工别出心裁，没有将故事的主角羼提波梨、迦梨王放在画面的中间，让观者随同跪地的弟子，将眼光投向画面右侧，再加上右边的拱形建筑，将主要人物凸显出来。画面中迦梨王的动作极富美感，左腿伸直向前，右腿弯曲在后，脚尖着地，右手肘弯曲放在腰侧，左手用力上举，头部侧向仙人，身体呈现出S形的曲线。依据经文的描述，挥剑割断仙人手脚的迦梨王此时应该是一个凶狠、残忍的人，画工笔下的迦梨王形象和姿态却十分优雅，随着他的动作在空中飘舞的披帛为画面增添了动态的美，迦梨王的身姿如同在舞蹈一般，给观者带来视觉上的审美享受。

吐峪沟第44窟羼提波梨本生故事画的构图形式与敦煌本生故事画接近，而人物描绘又似龟兹壁画。克孜尔第38窟菱格图案中的羼提波梨本生仅绘羼提波梨和

---

1 《贤愚经》卷一《羼提波梨品》，《大正藏》第4册，第359页下。



图2-9 羼提波梨本生，吐峪沟第44窟主室正壁，327—640年

迦梨王两人，同样表现割断手脚的情节，羼提波梨也是坐在拱形的建筑内，与吐峪沟相同。第17窟主室券顶左侧的羼提波梨本生不再表现建筑，故事发生在一棵大树下，羼提波梨和迦梨王两人间多了一位合十跪地的弟子，他侧头看着正在挥刀的迦梨王。和克孜尔的图像相比，吐峪沟第44窟故事画在构图、故事情节的表现以及视觉审美的表现上根据需要做了适当的调整和修改，追求不同的审美视觉享受。

婆罗门妇害姑缘

吐峪沟第44窟主室正壁画婆罗门妇害姑缘。《杂宝藏经》卷十说，婆罗门妻意欲伤害婆母，平时假装孝顺，因婆罗门说："婆罗门法，投岩赴火，五热炙身，行如是事，便得生天。"婆罗门妻答夫言："若有是法，姑可生天，受自然供，何必孜孜，受世供养？"婆罗门丝毫没有怀疑，于是在田野中筑大火坑，从崖上将母亲投掷于火坑中。母亲落在火坑边上，有幸生还，并且在回家路上拾得盗贼舍弃的财物，携带大量财宝回到家中。婆罗门妻愕然惊惧，母亲说："我死开天，多获财宝。"并且对婆罗门妻说："香璎珠玑金钏耳珰，是汝父母姑姨姊妹用来与汝。由吾老弱，不能多负，语汝使来，恣意当与。"[1]婆罗门妻为了获取财宝，自愿要求投身火坑，随即化为灰烬。

画面选取两次投火的情节来突出故事的主题，中间是熊熊燃烧的大火坑，老母投身其中，上方的婆罗门躬身投地，送母升天，既有对母亲的依恋与失去母亲的悲痛之情，又表现出恭敬虔诚的宗教情感（图2-10）。画面左侧站立的妻子穿着红裙手舞足蹈、欢欣鼓舞，与婆罗门的情绪形成鲜明的对比。画面右下角又是一个火

1 《杂宝藏经》卷一〇《婆罗门妇欲害姑缘》，《大正藏》第4册，第498页中。



图2-10 婆罗门妇害姑缘，吐峪沟第44窟主室正壁，327—640年

坑，穿着红裙的婆罗门妇正从崖上跳下，投入火坑。画面一侧有墨书汉文榜题“请梵志烧身……”

母亲投火的情节占据画面大部分空间，婆罗门妇投火仅占据画面约四分之一的部分。在同一画面中将不同时段发生的故事紧密地结合在一起，对应比较之下，突出了婆罗门妇玩火自焚的恶劣行径，正如经文所说偈言：“夫人于尊所，不应生恶意，如妇欲害姑，反自焚灭身。”[1]

除了第44窟保存有数量较多的故事画之外，吐峪沟第20、38窟也有一些不同题材的故事画。第38窟南壁有阿育王起塔姻缘一幅（图2-11）。《阿育王经》卷一“生因缘”讲述佛于清晨着衣持钵入王舍城乞食，途中路遇两小儿在沙中嬉戏玩耍，其中一小儿“以沙为糗捧内佛钵”[2]。在佛涅槃百年之后，此小儿以此因缘诞生为阿育王，起四万八千塔，供养舍利，广宣佛法。此故事情节简单，画工选取小儿以沙供养佛为故事画的核心，并且根据自己的理解将画面布局为一铺说法图。佛居于画面的中央，菩萨、弟子围绕四周。佛结跏趺坐，穿袒右肩袈裟，右手托钵，伸向右侧。在佛的右侧，有三身裸体童子，第一位童子俯身趴在地上，第二位童子踩在第一位身上，用双肩托起第三位童子，第三位童子高举双手，往佛钵中敬献食物。

森木塞姆第44窟主室券顶出现了一例与上述图像相似的故事画，佛的形象、伸出托钵的右手的姿态完全相同，佛的右侧仅有两位童子，一位童子四肢着地躬身托起另一位童子。吐峪沟第38窟将故事画设计成说法图的样式，并在画面的中间部分强调了阿育王施土的情节。

从以上对吐峪沟现存佛经故事画的分析，以及和相邻地区同类故事画的比较，

1 《杂宝藏经》卷一〇《婆罗门妇欲害姑缘》，《大正藏》第4册，第498页中。
2 《阿育王经》，《大正藏》第50册，第131页下。



图2-11 阿育王起塔因缘，吐峪沟第38窟南壁，327—640年

不难发现，吐峪沟与克孜尔、莫高窟不同地区的佛教故事画在题材、构图、绘画技法等方面既相似又有区别。在与相邻地区交流往来的过程中，高昌早期佛教艺术吸收了来自不同地区的文化因素，在很大程度上又保持了高昌自身的文化传统，因而呈现出受龟兹风影响但又具有独特性的佛教艺术形态。

佛教故事画是克孜尔石窟壁画最突出的一类题材，数量巨大，题材众多。据不完全统计，已经识别出的本生故事、佛传故事和因缘故事题材多达150余种。壁画反复表现释迦牟尼佛在诞生前如何修行百千种苦难，经历旷劫不息的累世修行，善因具足最终垂成正觉。通过蔚为壮观的故事画宣扬佛的种种善业功德，一切神奇的经历，激发僧徒的宗教情感，提倡不懈努力、艰苦修持、忍辱牺牲、舍身求法等种种精进行为。故事画传递了宗教信仰必须的教化作用，其间还充满源于民间生活的生动趣味，具有很强的现实性和广泛性，因而成为广大僧俗信众共同喜爱的题材。吐峪沟石窟在选择故事画题材的过程中，应该受到龟兹石窟的影响，因为从西北印度犍陀罗到中亚的佛教美术，宣扬释迦信仰的本生故事、佛传故事以及因缘故事是其中的主流。吐峪沟石窟追随着克孜尔石窟的脚步，选择了一些流行的故事题材，又根据需要挑选了一些不同的故事来表现。吐峪沟第1、44、38窟故事画题材有的与克孜尔石窟相同，例如昙摩钳太子为求法投火坑、萨埵那太子本生、毗楞竭梨王本生、尸毗王本生、羼提波梨本生、忍辱仙人本生、快目王施眼等，在克孜尔石窟现存壁画中都可以见到，而慈力王施血饮夜叉、婆罗门妇害姑缘、莲花夫人缘、阿育王起塔因缘、须摩提女缘品等故事画在克孜尔现存壁画中尚未见到。

在构图上，吐峪沟石窟没有继承克孜尔石窟典型的故事画图像样式，即在菱格形图案中图绘故事内容，而是根据壁面的需要，划分方形区域来图绘故事。从上文对图像的分析与对比中可以明显看到，吐峪沟的故事画仍然采用一幅画面来表现故事情节的方式，画面的构图、突出表现重点情节的方式都与克孜尔相同，但是因为画面整体布局的改变，画师有主见地改变构图样式和图绘的内容，在继承了龟兹风

壁画的基础上有新的创造。羼提波梨本生将故事的主要人物放在了画面的一侧，并增加了眷属人物，布局紧凑又别具一格。毗楞竭梨王本生、尸毗王本生依据壁面的大小增添了人物，为故事画带来更丰富的视觉效果。婆罗门妇害姑缘分主次表现两个情节，在对比中突出重点，别有新意。阿育王起塔因缘中施土的情节与森木塞姆的几乎完全相同，整铺画面却设计成说法图的样式。

贾应逸在《吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟比较研究》中提出，无论是洞窟形制、壁画布局和内容、人物造型、绘画技艺，还是反映的佛教信仰等方面，吐峪沟第44窟都与莫高窟第268、272、275三个北凉洞窟有许多共同之处。他认为两处洞窟壁画均采用中国传统的线描造型，用烘染法表现物体、人体或肤色，有的采用凹凸晕染法，如人物的面部或手脚。出现这种现象的原因，他在文中归结于五世纪时，高昌和敦煌归属于北凉政权，两地都是当时的佛教中心，因而形成了相似的佛教艺术。文中还进一步指出，吐峪沟第44窟还融入了不少西域艺术的成分，人物造型与龟兹石窟接近，重视人体解剖，对人体有强烈的审美要求，人体形态丰满，注重人体运动曲线的表现，具有韵律感等。在具体的描绘中，先用线条勾勒轮廓，再烘托或晕染。大量的铁线描、烘染、凹凸法晕染的表现，是吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟共同受龟兹壁画影响的结果[1]。

上文在分析吐峪沟故事画的同时，也列举了莫高窟相同题材的故事画，从构图上看，吐峪沟的故事画比克孜尔石窟更为丰富，与敦煌莫高窟更为接近。在绘画技法上，虽然受到龟兹风的影响，但是吐峪沟将东西方的艺术成分有机结合，再加上当地文化艺术的作用，形成了不同于龟兹和敦煌两地的佛教艺术。尤其在人物表现上，人体比例更加合理，人物的姿态动作表现自然，克服了克孜尔早期人物四肢的表现如同木偶般的状况，强调人物的肢体语言，为画面增添了生动的运动感和韵律感。

3. 比丘禅观图

日本学者宫治昭将吐峪沟第1、20、42窟以及克莱门兹编号的第38窟和斯坦因编号的Ⅳ-vii窟确定为禅观窟，因为窟室中有大量表现比丘坐禅观想的图像[2]。从现有的图像资料看，第20、42窟比丘坐禅图和比丘禅观图数量较多，而且保存的质量较好。

第42窟首先在窟室形制上表现出禅窟的特征，有前室、后室，两侧壁各有两间禅室，显然是为比丘进行禅修实践而修造的洞窟，四壁残存的图像也传达出禅观主题（图2-12）。

主室后壁呈半圆形，下方有进入后室的门洞，壁面绘满图像。门洞上方是49个连续的方格，方格内画相同的图像，表现净土。方格两侧对称，各画一幅比丘坐禅图，左侧的图像较完整，穿着斜披式袈裟的比丘在树下结跏趺坐，双手结禅定印，比丘左侧还有榜题。画师在绘制图像时以比丘坐禅的实际状态为表现重点，完全

1 贾应逸：《吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟比较研究》，载贾应逸著《新疆佛教壁画的历史学研究》，中国人民大学出版社，2010年，第395—401页。

2 ［日］宫治昭著，贺小萍译：《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年。

忽略了比丘与树木之间的比例，比丘肩膀几乎接近树冠一侧，比丘坐高几乎达到树冠一半的高度。

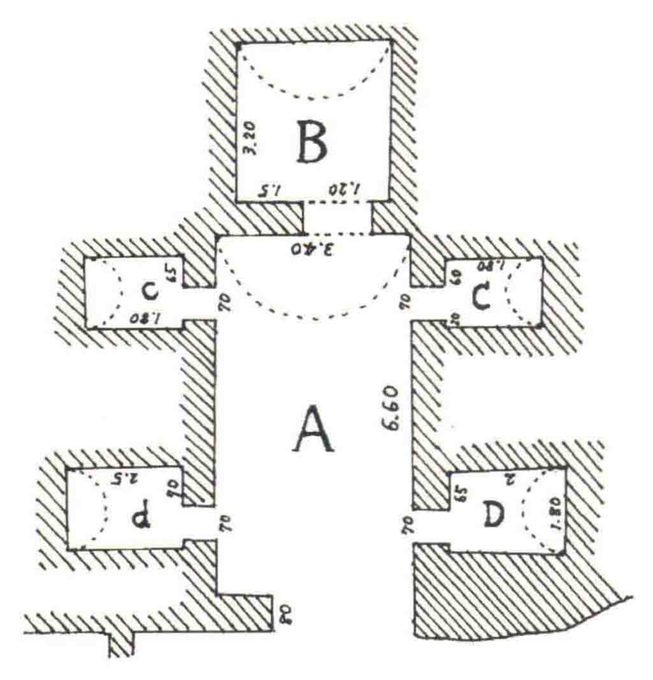


图2-12　吐峪沟第42窟平面图，格伦威德尔绘

后壁两幅比丘树下坐禅图与两侧壁的观想图相连接。从券顶右侧壁的图像可以清楚看到，从上至下分四个区域图绘壁画（图2-13）。壁面Ⅰ部分残存的壁画内容较多，有七个方格区域，采用相同的构图方式，各画禅观图一幅，均画比丘坐树下禅观，观想的对象各不相同。每个区域有相应的榜题，只能看到残留的部分榜题块，没有任何文字。从右至左排列，第一位比丘身穿红色僧衣坐在树下的禅床上，身前含苞欲放的莲蕾是比丘观想的对象。头顶上方一侧悬挂着几件乐器，类似箜篌、琵琶等。第二位比丘交脚坐在禅床上，双手结禅定印，身后是有圆形树冠的大树，身侧画梯架形的图案，可能表现比丘观想的水池或大地（图2-14）。两位比丘的禅床前都放置有花纹装饰的陶水罐。第三位比丘也坐在树下，同样穿着红色僧衣，身旁有箜篌等乐器，在格伦威德尔的记述中还有排箫和达马儿鼓等。第四位比丘身穿淡绿色僧衣坐在树下，袒露右肩，露出枯瘦如柴的身体，表现出行者禅修艰辛的一面。比丘的头陀袋即行囊挂在身后的树上。左侧是正在观想的对象，阁楼式火宅。阁楼有三层，第一层大门敞开，第三层楼顶及两侧燃烧着红色的火焰。在佛教信仰中，人生充满痛苦与无常，三界之中犹如火宅，坐禅修道就是要离弃现世，与世无争，从而获得另一世界的幸福。第五位比丘依然坐在树下的禅床上，因为画面残缺，难以辨认更多的细节内容。第六位坐在树下的比丘观想的对象是光焰四射的宝珠，宝珠为圆形，被红色的井字型分隔，不同的区域涂绘浅绿、深绿或白色等不同的色块。宝珠放置在螺盘上，四周散发着水滴般的火焰纹。第七位比丘穿着有补丁的僧衣，身旁有红色的陶水罐。他观想的对象是角柱形宝珠，宝珠为绿色，上下都有水滴状的红色火焰。

相对应的主室券顶左壁相同位置，残存八幅比丘树下禅观图，图左侧与后壁相连（图2-15）。从图中可以清楚地看到，第Ⅱ′层层内有八位坐禅比丘，有的坐在禅床上，有的坐在地上，双手结禅定印，他们身前或身旁有刻画花纹的陶水罐。比丘身穿不同样式的袈裟，有双领下垂式，有通肩式。观想对象也各不相同，从左至右第一位比丘观想的对象残存带枝叶的莲花座，莲花以上的部分残缺。据格伦威德尔记载，莲座上是佛像的头光和身光，但没有佛像。第二位比丘观想的对象是宝幢，有束腰台座，其上放置宝珠等装饰物。第三位比丘同样观想宝阁楼，梯状物和

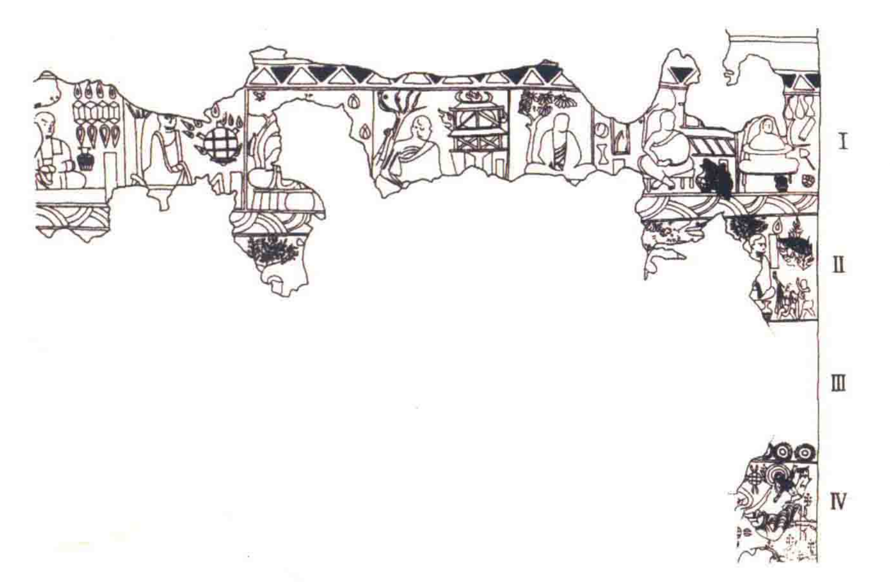


图2-13　吐峪沟第42窟主室券顶右壁壁画（线描图）

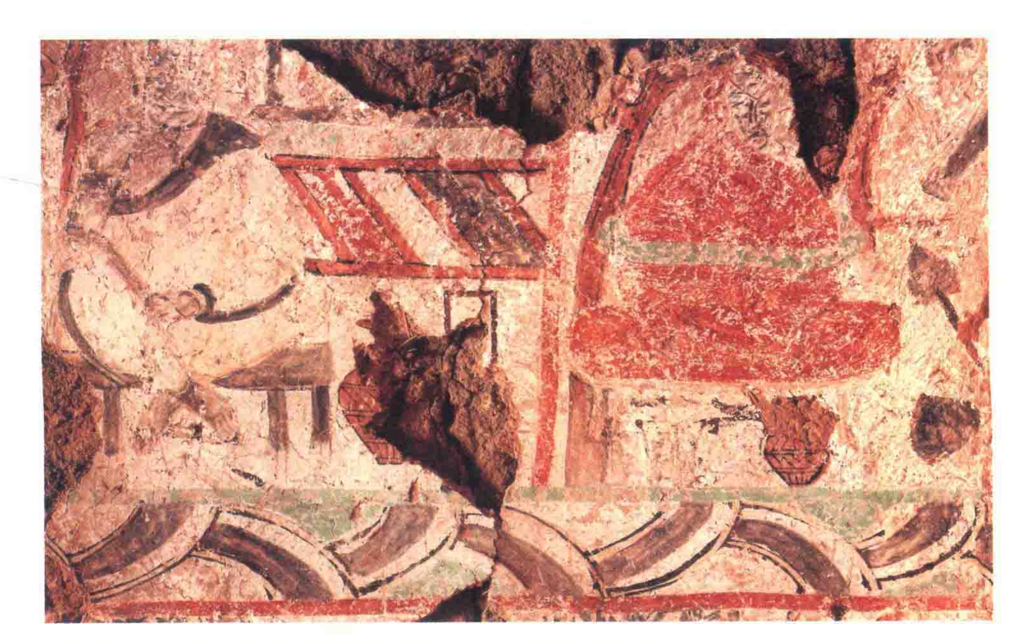


图2-14　禅观图，吐峪沟第42窟主室券顶右侧壁，327—640年

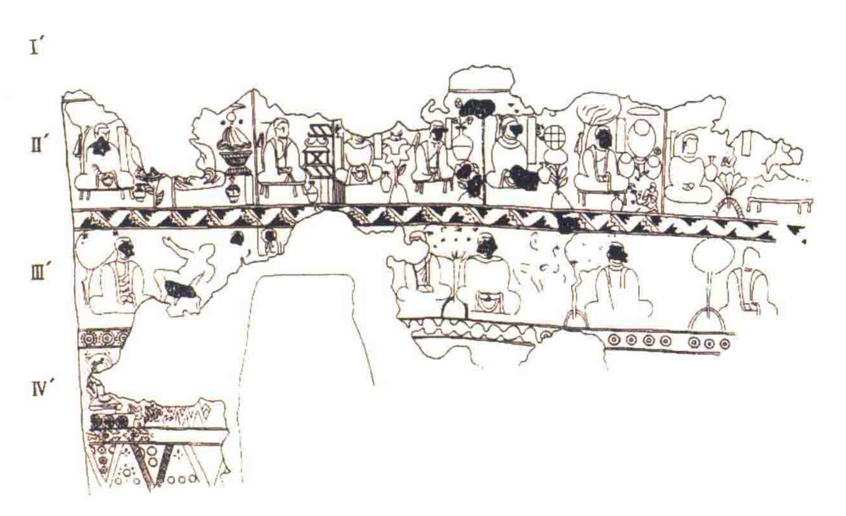


图2-15　吐峪沟第42窟主室券顶左壁壁画（线描图）

宝阁楼的画法与右壁第四幅观想图相同。第四位比丘观想的对象置于莲花之上，格伦威德尔判断是镜子，上面覆盖着华盖。第五位比丘身旁放置着大水罐，罐中插有三支未开放的莲蕾，水罐下方的水池中伸出盛开的莲花，宫治昭推测莲花上可能有化生。第六位比丘观想的莲池中伸出莲枝，莲花上供奉散发火焰的圆形宝珠。第七位比丘观想的是三尊像的头光和背光，中央主尊的大背光置于佛台之上，两侧胁侍背光较小。下方还有两位跪拜的供养人。第八位比丘坐在地上，观想莲池中盛开的莲花，花瓣中央是双手合十的化生。



图2-16 禅观图，吐峪沟第42窟主室券顶右侧壁，327—640年

左壁第Ⅲ′区域内仍然画禅观比丘，没有再划分方格，只是排列坐禅观物的比丘，比丘观想的对象与第Ⅱ′层不同。左侧第一幅坐禅比丘面前有一位罗刹或夜叉式的裸体人物，身体肥胖，他向比丘伸出右手，似乎在恐吓比丘。其余坐禅比丘观想的对象已经不清晰。根据宫治昭的分析，此区域内比丘观想的对象都是形象怪异的人，与第Ⅱ′部分的观想对象形成鲜明的对比。

右壁Ⅱ部分严重残缺，仅右侧残存一幅禅观图（图2-16），与左壁Ⅲ′表现的内容相似，坐禅比丘前面有两位凶狠的罗刹式的人物，他们头顶上方是熊熊燃烧的火焰。面对如此激烈的场面，比丘只是淡定而冷静地观想。由此可以推测，右壁第Ⅱ层仍然画比丘树下禅观图，观想的对象与第Ⅲ′层相同。左右两侧壁原本都画两行树下比丘坐禅图，上面一行是净土观想图，下面一行是不净观想图。

第20窟窟室形制与第42窟相似，分前后室，两侧壁没有禅室。前室后壁保存的壁画不多，从残留的痕迹可以辨认出方格形的画面，画有宝树的净土图像。宫治昭根据格伦威德尔的记述，指出正壁的图像构成与第42窟前室正壁的内容基本一致。左壁最上层画飞天，以下Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ三层分别画坐禅比丘和观想图，与第42窟不同的是，比丘都有头光（图2-17）。Ⅱ层表现比丘结跏趺坐于禅床或莲花座上观想，比丘面前的观想对象，从右至左有宝楼阁；水中莲枝和莲花上散发火焰纹的柱形宝珠；水池中生长的花树，浓密的枝叶间各有三朵红莲或青莲（图2-18）；用菱形纹表现

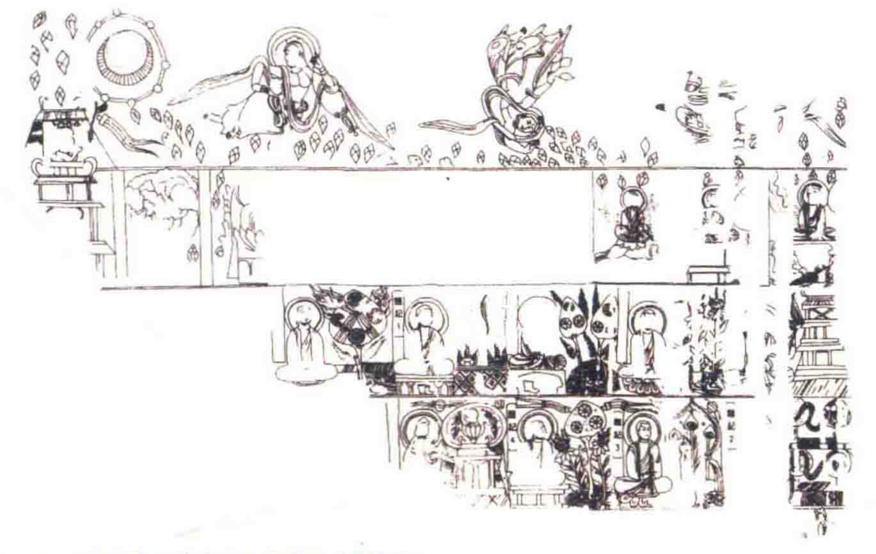


图2-17　吐峪沟第20窟主室左壁壁画（线描图）



图2-18　禅观图，吐峪沟第20窟主室左壁，327—640年

的大地，大地边缘装饰宝珠，散发出袅袅的火焰。最左边的观想图在禅僧前画长方形水池，池中生长宝树，树冠上有十字形宝珠，十字形间有盛开的莲花纹，树冠两侧升起火焰。画面右侧保留一则榜题“（行）者观□宝树七重一一网间有……”，《观无量寿经》第四观“树想（行树）观”说：观宝树者，“妙真珠网弥覆树上，一一树上有七重网，一一网间有五百亿妙华宫殿，如梵王宫。”[1]美妙的真珠网覆盖在宝树上，每棵树上挂七重网，网与网之间有众多的豪华宫殿。榜题与经文的叙述大致对应，但是观想图并未如实地图绘经文中描述的真珠网与宫殿。

第Ⅲ层同样表现禅定比丘坐在莲台或禅床上观想，更为珍贵的是画面中保存了

1　《佛说观无量寿经》，《大正藏》第12册，第342页中。

部分汉文榜题，为解读画面表现的内容以及依据的经典提供了一些参考。因为字迹不够清晰，贾应逸和宫治昭两位学者对榜题有不同的解读，此处参照后者的解读文字。从右至左可以辨认出四幅禅观图像。第一幅分上下两个部分，画出水池和池中生长的两棵树，树间有弯曲的流水。宫治昭指出，《观无量寿经》“八功德水想（宝池观）”中讲述摩尼水在树木间追逐，流动的声音犹如佛法曲调般微妙，图像中水流的独特表现形式应该与此有关，这是在克孜尔和敦煌都不曾见到的独特表现方式。第二幅图画禅定比丘观想三枝莲花，莲花从水中伸出，中间的莲枝带有莲叶，上方是发出火焰的圆形宝珠。画面右侧的汉文榜题残留字迹“行者观台上有四柱宝幢……”与《观无量寿经》第七观“华座想（莲花观）”中的部分经文相同，“此莲花台，八万金刚甄叔伽宝，梵摩尼宝，妙真珠网，以为交饰。于其台上，自然而又四柱宝幢，……”[1]莲花台座用八万金刚石和美丽的真珠网，以及各种宝石装饰，台座上自发地伸出四根柱状宝石幢。图像的表现与经文的记述相去甚远，仅仅只表现了观想的莲花，花瓣间装饰诸多如意宝珠，焕发出光辉。第三幅是穿着蓝色僧衣的比丘坐在禅床上观想，对面的水池中有一棵树，树的枝叶间有三朵盛开的花，树顶两侧经幡飘扬。树的两侧各伸出一支莲花，莲花上有发出火焰的宝珠。画面右侧的榜题说“行者观想树叶一一树叶……”，文字源于《观无量寿经》“树想（行树观）”，“于众叶间生诸妙花，花上自然有七宝果。一一树叶，纵广正等二十五由旬；……”[2]宫治昭认为题记恰当地引用了经文，但是两支莲花与树想之间没有联系。花树的表现形式在克孜尔石窟中也可以找到，克孜尔第77窟有诸多禅定僧图像，表现比丘在自然山川中禅定修行，背后即是开满鲜花的花树。残存的最后一幅画面中坐禅比丘禅观的对象是一座宫殿，两扇殿门打开，殿顶有一朵莲花，花中有莲花化生，莲花两侧有发光的圆形宝珠，莲花和宝珠后有圆形背光，宫殿背后两侧有网状物。画面右侧墨书榜题“行者当起自心生西方极乐世界于莲……”，与《观无量寿经》第十二观“普想观（莲花开合相观）”的经文较吻合，“见此事时当起想作心，自见生于西方极乐世界，于莲花中结跏趺坐，作莲花合想，作莲花开想。”图像较为准确地呈现了经文的描述，在莲花中静坐，观想莲花开合。

在榜题的帮助下，我们清楚地了解到吐峪沟第20窟左壁Ⅱ、Ⅲ三层的禅僧观想图与《观无量寿经》有密切的关系，榜题文字和图像的表现参考了《观无量寿经》十三观的部分内容。

第20窟右壁第Ⅲ层仍然表现比丘坐禅观想，图像保存的情况很差，依据现有的研究成果，有两幅图可以辨认。左边第一幅图中的观想对象是长发披散、身体呈青色的人物，宫治昭认为是病人，格伦威德尔记述是想要逃跑的恶鬼。第二幅图的观想对象是横卧的裸体女尸，一只乌鸦正在啄食向后伸的右肘。观想病人、死人等不净对象的比丘坐禅图在格伦威德尔和宫治昭的研究中获得了一致认同，是和左壁净土观想图相对应的不净观想图。

类似的题材在第42窟后室及两侧壁的小禅室中也可以见到。后室前壁门上画着奇怪的动物，头部像鹰，身体似狮子，前足如同禽爪，后足类同兽蹄，正在撒腿向前奔跑。《禅秘要法经》中讲述“观诸法因缘”，行者当从地、水、火、风开始观想，

---

1 《佛说观无量寿经》，《大正藏》第12册，第342页下。

2 《佛说观无量寿经》，《大正藏》第12册，第342页中。

见诸鬼神，“一一鬼形。有九十九头。各有九十九手。其头形状。极为丑恶。似狗野干。似狸似猫。似狐似鼠。”“复有虎狼师子豺豹鸟兽。从火山出。游戏水中。”壁画中的奇怪动物可能是经文中描述的观想过程中见到的鬼神之一。禅室C左壁的禅观对象更加可怖，水池和树木旁有禅定比丘，面前女尸横卧，右壁树下禅定比丘身前有骨骸。禅室D左壁画两位禅定僧树下相对而坐，两人中间躺着一具半白半黑的骨骸。《禅秘要法经》、《坐禅三昧经》均有讲述观想骨骸、恶鬼不净观的内容。《禅秘要法经》“白骨观”详细讲述了观想人骨之法，行者观想，“当自观身作一白骨人，极使白净……乃见于无量无边诸白骨人”[1]。

坐禅冥想即禅定，是佛教信仰者最重要的修行方式，是通往八正道第一正见的重要途径。比丘通过禅修摒除一切尘世间杂念，在苦思冥想中使精神高度集中，从而进入虚幻的佛国世界。在四世纪后半叶至五世纪之间，中亚一带的佛教信仰中心龟兹形成了禅法盛行之势，以鸠摩罗什为代表的众多高僧推行禅法，鸠摩罗什本人翻译的《坐禅三昧经》、《禅秘要法经》、《禅法要解》、《思惟略要法》等宣扬禅定修行的经典，对龟兹地区禅定图像的出现有极为重要的推动作用。西域禅法流行，吸引了不少印度、中亚精通禅法的高僧前来，他们由此前往中原，促成了中原禅法的兴盛。《禅秘要法经》卷下说：“佛告阿难，佛灭度后，佛四部众弟子，若修禅定……当于静处。”[2]禅定实践需要安静的环境，禅法的流行促成了山林溪岸间的开窟造像，比丘坐禅修行的行为也成为石窟图像表现的内容，施禅定印的比丘坐像称为比丘坐禅图或比丘禅定图，坐禅比丘身旁有观想对象的图像称为比丘禅观图。

比丘禅定图和比丘禅观图也出现在相邻地区的克孜尔石窟，其中9个洞窟保存有禅定图像，带有强烈的地区性特点。禅定图像大都表现比丘在山林中坐禅修行，周围点缀着树木、池塘，或者有鸟兽围绕，比丘坐禅的形象并不形式化，日本学者须藤敏弘推测龟兹石窟的比丘禅定图像没有受到其他地区的影响，而是由龟兹自身的文化孕育产生。克孜尔第77、118、92、114窟绘有比丘坐禅图。第118窟主室券顶以菱格形山峦为背景，比丘穿着袒露右肩的红色袈裟，镶嵌白色边，在山林中禅修实践（图2-19）。比丘双手结禅定印，结跏趺坐于草团上，背后有盛开着白色鲜花的大树，周围绿树成荫，身前的水池中有游动的水鸟。第92窟的比丘坐禅图同样画在主室券顶位置，比丘穿着绿色边饰的通肩袈裟，坐在山洞中，其坐姿与第118窟比丘相同。山洞外山石突兀，还有各种生机勃勃的动物，孔雀、大角羊、雉鸡、小鸟等。比丘禅修的静态与周围的动态形成鲜明的对比，衬托出比丘禅定的功力。较为特殊的是，比丘两肩发出火焰。据《禅秘要法经》的记载，“观火大者，自观身内。心华树端，诸华叶间，有微细火，犹如金光，从心端出，遍满身内，从毛孔出，渐渐广大。”[3]比丘两肩喷出的火焰表现的正是经文中记载的现象，观想火时身体将像火一样，喷射出火焰。

克孜尔第77、212、110窟绘有观想骷髅头的坐禅比丘。第110窟券顶壁画中有禅定佛像、坐禅菩萨像以及坐禅比丘，宣扬禅观的不同层次和阶段。禅观图中的比丘穿绿色通肩袈裟，镶嵌灰色边缘，坐在草团上，身体保持着禅定的姿态，头望向左

1 《禅秘要法经》，《大正藏》第15册，第244页中。

2 《禅秘要法经》，《大正藏》第15册，第269页上。

3 《禅秘要法经》，《大正藏》第15册，第265页下。



图2-19 坐禅比丘，克孜尔第118窟主室券顶，2世纪末—4世纪中叶

侧一具白色骷髅，面部表情沉静安详。画面表现的内容与《禅秘要法经》中记载的白骨观有密切的联系，“佛告阿难。此想成已。复当更教系念思惟谛观面骨。自见面骨。如白玉镜。内外俱净。净如明镜。渐渐广大。”[1]阿富汗哈达佛寺遗址也有表现白骨观的壁画，并且与吐峪沟的图像更为接近。寺院的墙壁上画两位比丘，两人之间有一具白骨，墙上的婆罗迷文字写下了两位比丘的名字，舍利弗和目犍连，释迦牟尼的两位著名弟子正在进行白骨观的修行。

通过图像的例举和分析，可以确定，比丘禅观题材曾经在克孜尔和吐峪沟流行，禅观图像表现的内容有较大差距，吐峪沟与阿富汗的禅观图像反而有相同之处。日本学者须藤弘敏和宫治昭对禅定和禅观图像有深入研究，不仅对克孜尔、吐峪沟的禅观图像进行了梳理，而且讨论了图像样式的来源及其传播方向，两人的观点略有不同。

须藤弘敏指出比丘坐禅像流传的范围很广，阿富汗的哈达佛寺遗址，新疆库车的克孜尔、库木吐喇、克孜尔尕哈石窟，焉耆的锡克沁石窟，高昌的吐峪沟、胜金口石窟，敦煌莫高窟，大同云冈石窟，以及日本奈良法隆寺等地点发现的佛教艺术遗迹中，都有比丘禅定图出现[2]。比丘禅定图像广泛流传，并且有样式化的倾向，与禅定修行流行的背景有直接的必然关系。比丘禅观图主要出现在克孜尔和吐峪沟，克孜尔的图像将观想对象水池、白骨等与周围的自然景色结合在一起，模仿禅定僧在山

1 《禅秘要法经》，《大正藏》第15册，第252页上。

2 ［日］须藤敏弘撰，陈家紫译：《禅定比丘图像与敦煌285窟（摘要）》，《敦煌研究》1988年第2期，第50—51页。

中居住的环境。吐峪沟的比丘禅观图像具有独特的样式，图像中有树下座、水瓶，有宝树、宝池、宝珠等观想对象以及汉文榜题，图像的来源无法判断，须藤的观点是："这种形式，是产生在高昌还是其他地区，目前由于没有直接比较的资料而难以判断。但是，比较各地的图像，可认为此种形式由高昌传至西域的可能性不大。"吐峪沟和阿富汗的比丘坐禅观白骨图像属于相同的样式，是禅经中说的不净观。吐峪沟石窟内喜好图绘禅观图，改变了龟兹的图像样式，并且可能在七世纪前后向东西方向传播。

宫治昭《吐峪沟石窟壁画与禅观》一书第五章专门讨论了禅定图像的系谱。"从犍陀罗到中亚，瞑想或观想的禅定、禅观宗教实践一直受到重视，在佛教美术作品中，禅定、禅观题材占据着重要的位置。"[1]克孜尔早期的禅定图像受到了来自犍陀罗佛传美术中有关禅定图像的影响，吐峪沟第42窟树下禅定僧的表现形式继承了克孜尔将禅定僧置于自然山林中表现的手法，但是独立的树下禅定僧这种程序化的图像是吐峪沟壁画的特征，呈现了禅观实践的状态。第20窟禅定僧背后没有树木，台座有禅床或莲花座，禅床旁放置鞋、水瓶，比丘有头光，禅定实修的实践性状态用图像的方式记载下来，可能为后世树下罗汉图提供了范例。吐峪沟石窟的禅观题材可能与龟兹散播的禅修实践之风有关系，但是吐峪沟的禅观图像有了很大的扩展，进行了新的创造，形成了独特的图像样式。依据禅观对象的不同，禅观图像分为净土观想和不净观想，两类图像并列图绘是吐峪沟禅观图像的特征之一。

吐峪沟的比丘禅观图与禅经的流行关系密切，因为禅经中占有重要地位的不净观在石窟中也以图像的方式大势宣扬。第42和20窟的水池、莲花、花树、宝珠、琉璃地、楼阁、乐器、佛像背光、莲花化生等净土观想的对象，以及第20窟残留的墨书榜题等图文信息又在暗示，净土观想图像的诸多内容接近《观无量寿经》，两个洞窟禅观壁画的经典依据又有各自不同的重点。

第42窟没有榜题，查阅禅经与《观无量寿经》是辨析图像的重要途径。壁画中多次出现的宝珠观想是独立的图像，宝珠的形状有角柱形和带有井字格的圆形，散发出水滴状的火焰纹。克孜尔或敦煌壁画中没有与之相同的宝珠图像，并且宝珠大多只用于装饰画面。禅观经典中时常赞叹神珠、摩尼宝珠、火珠、明珠的光辉，《禅秘要法经》中说："此想成时，胸骨渐明，犹如神珠，内外映彻。""此是观时，智慧明显，见身大明，如摩尼宝珠。""出定入定，如人持明火珠行。""见大海水中摩尼珠王，其摩尼珠王，焰出诸火。"[2]类似的描述还见于《五门禅经要用法》、《治禅病秘要法》、《观佛三昧海经》，直接观想宝珠的说法经文未能提及。或许在比丘禅定的过程中，宝珠如同火焰一般的光辉为达到禅定的意境起到了重要的引导作用。

第20窟有水池与花树，水池与莲花观想图在《五门禅经要用法》、《禅秘要法经》等禅宗经典中也有相关的描述。"其水温暖，水中生树，如七宝树，树叶蓊郁，上有四果。……忽然之倾，复有火起"，行者"复当更教观心莲花，犹如华树，树上有果，如摩尼珠现六种光。"[3]"池中忽然树生枝叶茂盛，出生甘果。""自然有花树踊

1 ［日］宫治昭著，贺小萍译：《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第58页。

2 《禅秘要法经》卷中、下，《大正藏》15册，第251页下、第258页上，第262页下。

3 《禅秘要法经》，《大正藏》15册，第261页上。

出，上生种种杂色花。”[1]

《观无量寿经》第四观“树想（宝想）观”：“观宝树者，一一观之，作七重行树想。一一树，高八千由旬，其诸宝树，七宝华叶，无不具足。”宝树是由诸多的宝石、宝珠组成，枝叶间金色光、红色光闪耀。花树的图像未能按经文中堆砌华丽词汇的描述去描绘，水池、花纹、树木的表现与禅经保持了更多的一致性。

莲花观想图同样如此，倾向于禅经的叙述。禅经强调莲花上的佛像，图像中的莲花之上仅有佛像背光，“作莲花想，其花千叶，七宝庄严。复当作一丈六金像，令此金像结跏趺坐，坐莲花上。”[2]《观无量寿经》第七观“华座（莲花）观”记述各种美丽的宝石造就了莲花台，并且装饰宝幢、宝幔等。

有楼阁、乐器、琉璃地、流水、莲花化生等观想对象的观想图分别与《观无量寿经》中的宝楼观、琉璃观（地想）、八功德水想、普观想密切相关。

第42、20窟都有表现楼阁观想的图像，楼阁为二、三层的中式建筑，楼阁上方的火焰纹引人注目，第20窟的楼阁前还飘浮着乐器。《五门禅经要用法》、《观佛三昧海经》都有关于楼阁的叙述，《观无量寿经》则明确地讲述了楼阁观想法，“众宝国土，一一界上有五百亿宝楼阁，其中楼阁中有无量诸天，成天伎乐。又有乐器悬处虚空，如天宝幢不鼓自鸣。”[3]经文没有详细叙述楼阁的样式，对虚空中乐器的描述却在图像中表现出来，观想图无疑吸取了《观无量寿经》的记述。

观想图中用菱格形图案加上田字格来表现宝石造就的琉璃地或七宝地，墨书题记“禅师观七宝……”可能象征了用金、银、琉璃、琥珀、车渠、玛瑙、珊瑚七宝组成的净土大地。《观无量寿经》中说：“下有金刚七宝金幢，擎琉璃地。……琉璃地上，以黄金绳，杂厕间错，以七宝界，分齐分明，一一宝中，有五百色光。其光如花，又似星月。悬处虚空，成光明台。”[4]依据经文的描述，产生了用线条分隔形成的格子纹图案来表现琉璃地的图像。与《观无量寿经》相同的是《禅秘要法经》、《观佛三昧海经》，也将琉璃地视为净土大地。

观想佛像背光是吐峪沟又一处独特的观想图，其他地区没有见到相同的实例，经文中也很难见到观想背光的记述，可以与之联系在一起的是《观无量寿经》第八观“像想”里有“次当想佛。……彼佛者，先当想象”，第九观有“次当更观无量寿佛身相光明”，进而有“佛像之观想”、“色身之观想”的转换，图像采用了光辉闪耀的背光的象征性来显现观想的实现[5]。第42窟左侧壁的三尊像背光观想图可能是关于无量寿佛、观音、大势至三尊的观想法，因为《观无量寿经》第九至十一观“遍观一切色身想”、“观观世音菩萨真实色身想”、“观大势至色身想”是讲述三尊像的观想，而且涉及佛身观。

莲花化生是常见的装饰图像，有天界再生的意义。莲花化生图像也拥有再生净土的内涵。第20窟的莲花化生观想图又别具一格，莲花化生不是生于宝池，而是在楼阁建筑之上，榜题与《观无量寿经》普想观的记述一致。

1 《五门禅经要用法》，《大正藏》15册，第328页上。

2 《禅秘要法经》，《大正藏》15册，第255页上。

3 《佛说观无量寿经》，《大正藏》第12册，第342页下。

4 《佛说观无量寿经》，《大正藏》第12册，第342页上。

5 《佛说观无量寿经》，《大正藏》第12册，第343页中。

小乘佛教的观想法有宣扬观想死尸、白骨等不净观的传统，印度佛教美术中没有可供参考的图像先例，在阿富汗、新疆龟兹等地区很受欢迎，究其原因不能摆脱禅经流传的影响。不净观在禅观经典中占有很重要的地位，除了前文提到的鸠摩罗什翻译的有关禅法的经典之外，佛陀跋陀罗译《达摩多罗禅经》、昙摩密多译《五门禅经要用法》、沮渠京声译《治禅病秘要法》等禅经都继承了小乘佛教的五停心观，其中就包括不净观，这些禅经翻译的年代大都在五世纪初期。《禅秘要法经》的构成复杂，其中说明了三十种观想法，《思惟略要法》记述了十种观想法，其中都有不净观、白骨观、观佛三昧，指导着禅修从不净的世俗世界向佛的神圣世界转换的过程，区别了不净观与净土观的要点。

吐峪沟禅观壁画中的不净观想和白骨观想图像有恶鬼、死尸、白骨三类。鸠摩罗什译《禅秘要法经》详细讲述从第一不净观、白骨观到第三十风大观的具体形象的观想法，其中讲到了夜叉、恶鬼、罗刹等的不同表现，有多头、兽头、多眼、多口、头发蓬乱、吐火等内容，是禅观者在达到观佛三昧的过程中会出现的可怖形象。吐峪沟头顶燃烧火焰、伸出双手凶神恶煞的人物是对不净观想过程中出现的恶鬼形象的想象。

观想死尸从腐朽、溃烂到成骨骸前的种种相的不净观，是除去执着、情欲的观想法，从汉到西晋的《大安般守意经》、《禅行法想经》、《法观经》等经典早就记述了死尸观想法，青瘀想、膖胀想、脓烂想、血涂想等，称为九想观。佛陀跋陀罗译《观佛三昧海经》中讲述了种种死尸腐烂过程的状态，鸠摩罗什译《禅秘要法经》也详细说明了不净相的状态。除了吐峪沟之外，新疆其他地区以及敦煌石窟壁画中都未见到死尸观想图。宫治昭认为死尸观想图像不一定是依据经典而来，可能是借用了相关的图像，可能传承了佛传出门四游故事中的病人或死人图。犍陀罗、克孜尔壁画中出门四游图里有遇见病人的场面，图像样式接近吐峪沟的死尸观想图像。

白骨观在禅经中受到重视，是促成不净观向观佛三昧转换的重要观法。至于图像的表现，吐峪沟第42窟禅室与阿富汗哈达的塔帕·修托尔地下石窟两处壁画白骨观图有些类似，都突出强调白骨的浮现（图2-20）。因为《禅秘要法经》中说白骨观法从足趺开始，依次见踝骨、胫骨、膝骨、髋骨、肋骨、脊骨，再观至肘、腕、掌、指等部分均肉开见骨，“从掌至指端。皆令肉两向披。见半身白骨”。宫治昭推测，

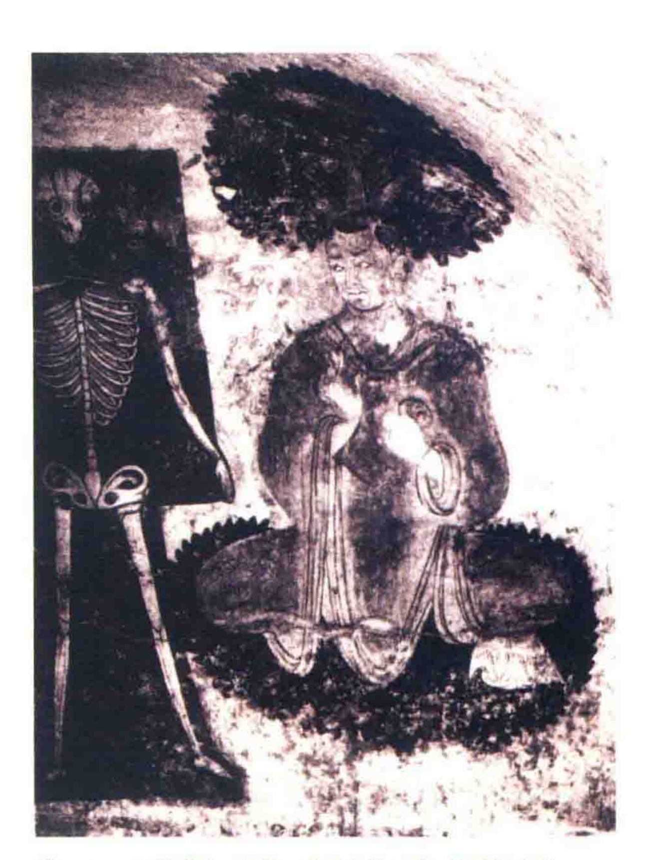


图2-20 白骨观想，塔帕·修托尔地下窟，阿富汗哈达

图像中的白骨像可能源自犍陀罗的释迦苦行像[1]。克孜尔第77、110、212窟观想髑髅的图像可能与白骨观有密切关系，白骨观以全身骨骸为前提，“自观头骨。见头骨白如颇梨色。如是渐见举身白骨。皎然白净。身体完全。”“节节相拄。复当更教系念思惟谛观面骨。自见面骨。如白玉镜。内外俱净。净如明镜。渐渐广大。见举身骨。白如颇梨镜。内外俱净。一切众色。皆于中现。”[2]从经文的记述可以了解，白骨观想是从髑髅向全身白骨逐步观想转移。在克孜尔未能见到完整的白骨像，第110窟佛传图出门四游的画面中有露出肋骨的死人图像，宫治昭认为此处白骨像的表现与白骨观的观想图有关[3]。虽然此说法还有待进一步的探讨与考证，但是从已有的图像看到，塔帕·修托尔、克孜尔、吐峪沟的比丘观髑髅图、观白骨图之间有密切的关系，是禅观思想和禅修实践行为传播的产物。

吐峪沟石窟早期壁画的禅观题材可能有龟兹散播的禅修实践之风的影响，在图像方面，吐峪沟没有出现与克孜尔完全相同的禅观图，反映白骨观的图像却与地理位置相距更远的阿富汗石窟白骨观图像更为接近。吐峪沟大量绘制的比丘禅观的题材是该地区盛行禅修实践行为的反映，在图像样式和壁画布局上形成了以下特征：比丘树下坐禅、观想对象构成了吐峪沟禅观图的主要构成元素；净土观想和不净观想两类图像共居一室并列图绘，可能是为了全面地实现禅观实践的需求；吐峪沟比丘禅观图的经典依据来自禅经和《观无量寿经》。

4. 千佛图

千佛图像是佛教艺术中常见的题材，出现年代很早而且流传广泛。四世纪时期修建的阿富汗巴米扬石窟以千佛图像装饰天顶。中土甘肃永靖炳灵寺第169窟留下了最早的有确切纪年的千佛图像，东壁说法图的四周留存有21排千佛，北壁题写有西秦建弘元年（420年）的建窟发愿文。中原北方地区石窟群中有大量的千佛图像，是北朝时期千佛题材盛行留下的遗迹。新疆地区石窟群中出现千佛图像的年代较晚，大约在六世纪，可能有来自中原的影响。吐峪沟第2、38、41、44窟四壁图绘千佛，是高昌地区千佛信仰流行的例证。

吐峪沟第2窟为中心柱窟，甬道、隧道侧壁以及窟顶绘千佛（图2-21）。佛穿圆领通肩袈裟，结跏趺坐于莲花之上，双手施禅定印。佛的面部和手部略施晕染，有头光和背光，头顶有伞盖似的华盖，或圆形的菩提树冠。佛像大多为正面坐像，在转角交界处因为剩余的壁面较窄，画工巧妙画上略微侧身的坐佛，足见画工对壁面布局的巧妙用心。整个表现千佛的画面以红、绿、蓝、白等颜色依次循环排列图绘袈裟，形成一道道移动的光芒，在视觉上产生佛佛相次、光光相接的效果。

第41窟似覆斗顶形窟，窟顶中央藻井损毁，四批画立佛像，四壁上部画千佛，千佛中央有一佛二菩萨说法图一铺。千佛像的构图和表现方式与第2窟相同，整窟壁面色调淡雅清新。第44窟为穹窿顶方形窟，穹窿顶部分有中心伸出的放射状线条分隔圆顶，细长条壁面中画立佛，顶其他部分以及四壁上层画千佛，千佛中央画

1 ［日］宫治昭著，贺小萍译：《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第78页。

2 《禅秘要法经》，《大正藏》15册，第243页下。

3 ［日］宫治昭著，贺小萍译：《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第79页。

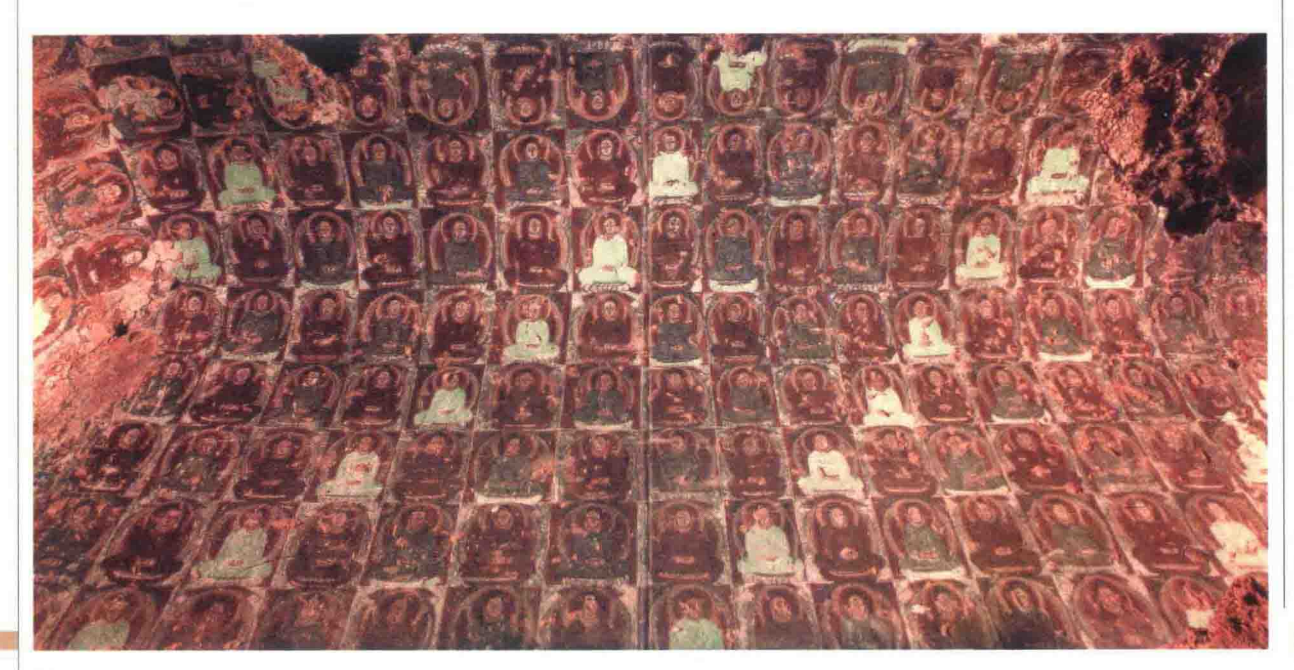


图2-21 千佛，吐峪沟第2窟右甬道外侧壁，327—640年

说法图一铺。第41、44窟洞窟形制各不相同，布局却有较多相似之处，顶至四壁上部绘制相同的立佛和千佛题材（图2-22）。

第38窟左甬道外侧壁下部中央画一佛二菩萨说法图，四周画坐佛与菩萨，相间排列，是少见的千佛与菩萨结合的构图方式。佛穿双领下垂式袈裟，内穿僧祇支，施禅定印，坐莲台。菩萨穿着华丽，头部披巾下垂，戴双耳珰，袒露上身，胸前装饰璎珞，有的手中持有净瓶等物。人物众多，都经过了较为仔细的刻画，线条流畅而有力，人物肌肤有晕染，色彩有规律的变化带来动感的视觉感受。

千佛图像在北方石窟中盛行的现象曾经引起国内外佛教艺术研究者的关注，他们对此进行了一系列的讨论[1]。敦煌莫高窟数量众多的千佛图像是研究的重点，留存的榜题是研究千佛信仰的重

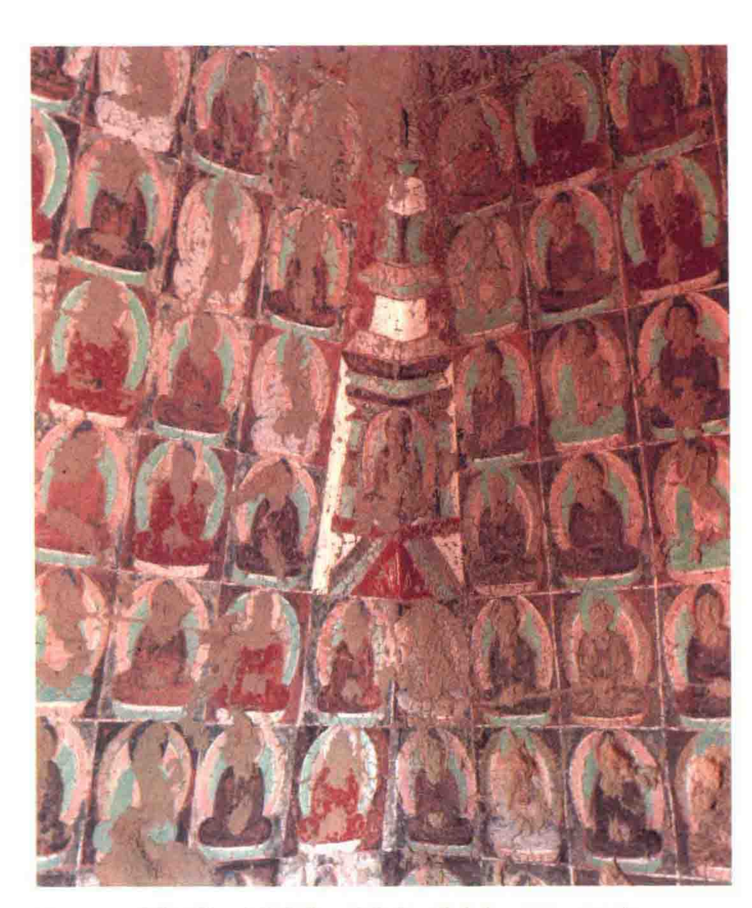


图2-22 千佛及塔，吐峪沟第44窟主室正壁右角，327—640年

1 关于千佛图像的研究参见贺世哲《关于北朝石窟千佛图像诸问题》，《敦煌研究》1989年第3期，第1—10页；宁强、胡同庆《敦煌莫高窟第254窟千佛画研究》，《敦煌研究》1986年第4期，第22—36页；梁晓鹏《敦煌莫高窟千佛图像研究》，民族出版社，2006年。

要文字资料，然而北方诸石窟千佛图像的名称、作用以及盛行的原因并不能由此一概而论，因此学界对这些问题始终存在不同的说法。伴随大乘佛教一世多佛说法的兴盛，产生了大量的佛名经，据日本学者井之泰淳的研究，佛教经典中属于佛名经的经典有48种61部，收入《大藏经》的有14种17部，经典中编造出数以万计的千佛名号。依据佛名经的记载，千佛图像的定名主要有以下几种说法：①贤劫千佛；②过去、现在、未来三千佛；③过去、未来、现在三世诸佛；④释迦牟尼分身十方诸佛；⑤三十五佛或五十三佛。北朝时期千佛图像盛行的原因有四种观点：①千佛在石窟中起装饰作用，与佛教教义无关；②千佛图像的流行是为了满足北魏时期盛行的念佛修行的需要；③与北魏时期《法华经》信仰流行有关；④北魏时期千佛信仰流行，抄写、诵读、礼拜佛名号是解脱苦难、获取功德的途径之一。

吐峪沟石窟千佛图像中没有榜题，难以寻觅与图像相关的佛典文献，有关禅观信仰的研究为解读吐峪沟千佛图像及其信仰内涵指引了方向，因此有必要考察禅经的记载。鸠摩罗什译出的《坐禅三昧经》影响巨大，经卷下说："若行者求佛道，入禅先当系心专念十方三世诸佛生身。……佛身如是。有三十二相八十种好，常出无量清净光明于虚空相青色中。常念佛身相如是。行者便得十方三世诸佛悉在心目前一切悉见三昧，若心余处缘还摄令住念在佛身，是时便见东方三百千万千万亿种无量诸佛，如是南方西方北方四维上下，随所念方见一切佛。"[1]《思惟略要法》中《十方诸佛观法》章讲："念十方诸佛者，坐观东方廓然明净，无诸山河石壁，唯见一佛结跏趺坐举手说法。……如是见者，更增十佛，既见之后复增百千，乃至无有边际，近身则狭转远转广，但见诸佛光光相接。心眼观察得如是者，回身东南，复如上观。既得成就，南方西南方，西方西北方，北方东北方，上下方都亦如是。既得方方皆见诸佛，如东方已，当复端坐总观十方诸佛，一念所缘周匝得见。定心成就者，即于定中十方诸佛皆为说法，……是时心得快乐身体安隐。是则名为观十方诸佛也。"[2]另外，东晋天竺僧佛陀跋陀罗译《佛说观佛三昧海经》卷十一《念十方佛品》"云何行者观十方佛"，一一叙述十方诸佛世界，"欲观十方佛者。于念佛三昧中但知粗相。当自然知无量妙相。如是观者是名正观。若异观者名为邪观。得此观者见佛无数不可限量。入此定者名见一切诸佛色身。亦得渐渐入三空门。"[3]佛名经中数量过万、难以一一细数的千佛名号是为了满足念佛修行的需求，念佛见佛、坐禅观像也是禅观实践的方法之一，禅经中宣扬念十方三世诸佛之名而入禅，求佛道，行者或可以在"定"中见到十方诸佛。

吐峪沟石窟现存壁画中数量众多的比丘坐禅图是曾经禅修实践之风盛行高昌的见证，一幅幅可视的历史文化图像表现了追随佛教信仰的禅僧，为了深入禅定，用尽毕生的精力，在佛经的指导下开窟造像、修禅，以求修行成功，见佛成佛。绘制千佛图像同样是为遵循经典的指导，方便禅观实践，实现坐禅、观佛、念佛、见佛的禅修目标，并且于禅定中见十方诸佛。由此推测，吐峪沟的千佛图像可能表现的是十方诸佛。有关十方诸佛的图像最早有纪年的出现在甘肃永靖炳灵寺第169窟第6号龛，无量寿佛左侧胁侍菩萨上方画两排小坐佛，共十身，墨书

1 《坐禅三昧经》卷下，《大正藏》第15册，第281页上。

2 《思惟略要法·十方诸佛观法》，《大正藏》第15册，第299页下。

3 《佛说观佛三昧海经》卷一一《念十方佛品》，《大正藏》第15册，第694页下。

榜题分别为：上排“东方不动智佛”、“南方智火佛”“西方习智佛”、“北方行智佛”、“东北方明智佛”，下排“东南方究竟智佛”、“西南方上智佛”、“西北方自在佛”、“下方梵智佛”、“上方伏怨智佛”[1]。据榜题考证，十身坐佛名称来自《大方广佛华严经》卷四如来神力品。第169窟东壁是西秦时期图绘的千佛，千佛排列略有不规整之感，佛的穿着、姿态却是完全统一，千佛均穿着通肩袈裟，施禅定印，坐莲座之上（图2-23）。同一面壁上有墨书比丘慧眇、道弘、道融等“共造次千佛像”的发愿文[2]。炳灵寺第169窟与吐峪沟千佛像应属于同一类，图绘十身或数十、数百乃至数千身佛像代表十方诸佛，方便坐禅观像者思惟观想，通过冥想在心中幻化出遍满虚空、无有边际的诸佛。

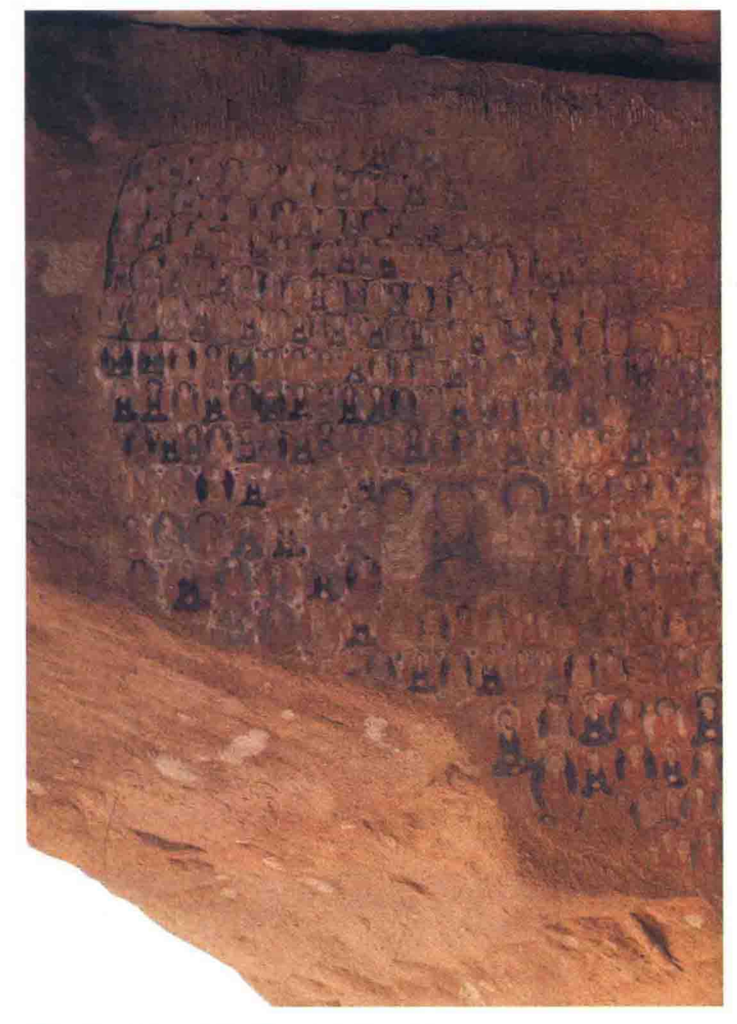


图2-23　千佛，炳灵寺第169窟东壁，西秦

三、高昌龟兹风壁画艺术特征

吐峪沟石窟是高昌地区现存石窟群中营造年代最早的石窟，是高昌地区早期佛教艺术的代表，受到相邻的龟兹和敦煌以及阿富汗等不同地区佛教艺术的影响，吸取了不同的佛教艺术风格和样式，同时形成了自我一系佛教壁画艺术，为高昌石窟艺术的发展书写了精彩的一页。

在洞窟形制设计上，龟兹石窟早期的中心柱窟的建筑样式被采纳，如第2、12、38窟。吐峪沟石窟没有过多地模仿龟兹石窟的样式，在当地建筑条件的限制下，更

1 刘永增：《“千佛围绕式说法图”与〈观佛三昧海经〉》，《敦煌研究》1998年第1期，第13—19页；林梅：《北方石窟千佛问题探讨》，载颜廷亮、王亨通主编《炳灵寺石窟学术研讨会论文集》，甘肃人民出版社，2003年，第225—239页。

2 参见甘肃省文物工作队编《中国石窟·永靖炳灵寺石窟》，文物出版社，1989年，第204页图版说明。

多的洞窟采用了纵券顶窟。

建筑形制的变化影响了窟室内壁画的整体布局和表现形式，可以说在这一方面，吐峪沟石窟壁画艺术是自成体系的。龟兹石窟常见的窟顶画菱格形图案，菱格形内图绘本生故事、因缘故事的图像样式未能在吐峪沟留下痕迹，窟顶铺满禅定千佛（第2、44窟）或平棋图案（第12窟）反而与敦煌莫高窟有更多的相似。龟兹石窟流行的本生、因缘故事画和禅定题材给吐峪沟带来了影响，在表现形式上吐峪沟却有了新的创造，形成自己的特点。故事画采用单幅横卷的方式排列，有的在单幅画面中图绘故事的一段情节，突出表现故事的高潮部分，这一点与龟兹故事画相似，但是画面中表现的人物增加，带来更丰富的视觉效果。有的故事画在单幅画面中将多个情节组合在一起，与敦煌莫高窟的故事画相似。比丘树下禅观图是吐峪沟最具特色的图像，图像样式与龟兹石窟中在自然山林中坐禅观想的比丘禅观图有较大的差异，并且净土观想和不净观想图在第20、42窟中并置，可能与当时强调禅修实践行为的信仰之风有关。

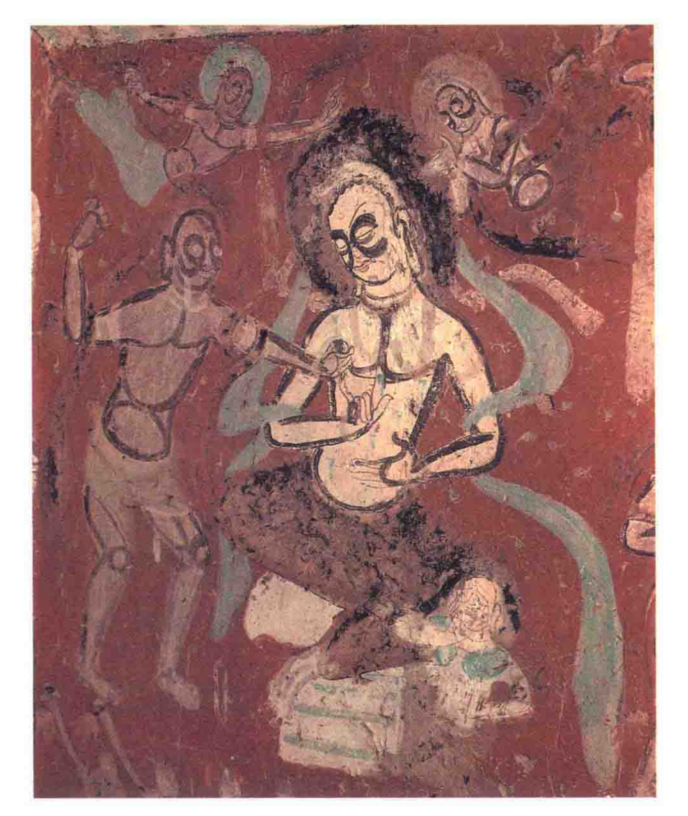


图2-24　毗楞竭梨王本生，莫高窟第275窟北壁，北凉



图2-25　尸毗王本生，克孜尔第114窟主室券顶左侧，4世纪末—5世纪中叶

在绘画技法的表现方面，吐峪沟壁画有接近龟兹绘画风格的一面，在塑造人物

形象时注重人体结构的合理表现，运用粗细变换的线条来表现细部、面容及服饰，形成统一而又富于变化的视觉效果。壁画的用色较为丰富，有的以暖色为主，例如第40、42、44窟，土红色的底色衬托出浓厚、热烈的氛围。有的则以石青、石绿等淡雅的色彩为主，例如第12、38窟，以平涂敷彩的方式表现佛国世界的庄重与宁静。龟兹画风中常见的凹凸晕染法在吐峪沟壁画中也有使用，塑造出富于立体感的人物形象。

高昌石窟宣扬禅学，窟室内连续绘制比丘禅观图，此现象在龟兹和敦煌石窟都未曾见到，是在接受不同地区佛教信仰之后创造的高昌佛教文化。第44窟与莫高窟第275窟有近似的关系，但是婆罗门妇害姑缘、莲花夫人缘并未出现在莫高窟早期洞窟中，其图像粉本有可能首创于高昌。其他相同的故事题材，高昌壁画的构图有所不同，例如毗楞竭梨王本生和尸毗王本生（图2-24、图2-25）。虽然两地佛教艺术关系密切，但高昌佛教艺术并非简单的模仿或挪用，而是在吸收、融合不同文化艺术的基础上寻求变化与新的创造。

第三章

高昌石窟汉风壁画——柏孜克里克、胜金口、雅尔湖等石窟

“汉风”，即具有中国汉地特征的艺术风格，并受到汉传佛教艺术的影响，在绘画题材、布局构图、人物造型、装饰纹样、绘画技法等方面都有突出表现。佛教及其艺术由西向东传播，在中原地区发展为成熟的汉化佛教及其艺术。随着唐王朝对西域统治力度的加强，大批汉人和汉僧迁居或途经西域，汉地的佛教艺术转而感染西域，融汇于西域佛教艺术之中。在洞窟形制上，汉风洞窟和龟兹风洞窟没有明显的区别，汉风壁画则区别于龟兹风格，明显带有强烈的新疆以东地区佛教艺术的特征，是佛教由东向西回传的重要例证。

高昌国建立之前，河西和陇右两地移民大量移居高昌，其中以张氏家族为代表的敦煌籍汉族移民和以麹氏家族为代表的陇西籍移民数量最多。麹氏高昌国时期，未能掌握政治权力的敦煌名族延续着注重家学和礼法的传统，持之以恒地传授着传统中原文化，在高昌地区创建了底蕴深厚的汉文化小环境，在高昌和中原之间形成了无法割舍的文化纽带。唐朝时，因高昌国力图遏制丝绸之路交通，垄断丝绸之路贸易，与唐朝政府形成敌对之势，致使唐太宗贞观十四年（640年）时，派兵出讨高昌，之后在此地设置西州府。在唐政权的管辖之下，原本就浸润着丰厚中原传统文化的高昌与中原的关系更近一步。

在此机遇下，中原地区鼎盛的佛教信仰向西传播，影响高昌，是推动高昌佛教达到兴盛之极的力量之一。据相关研究，五至七世纪时，高昌境内佛寺多达300所，其中170所分布在高昌都城及其附近地区，出家僧尼超过3000人[1]。

汉风艺术随之而来，在高昌迅速蔓延。意大利学者马里奥·布萨格里在研究中亚绘画艺术时，发现汉风艺术在吐鲁番的影响广泛而且深刻，“在吐鲁番绘画的第一阶段的风格中，已经传入该地区并且以一种库车方式被重新精制的带古典性的伊朗和印度特征慢慢地衰落了。这些特征在中国影响面前让路了……在这一中国化过程中，作为导致该地区成为中国帝国版图一部分的诸事件的结果之一，唐朝现实主义留下了深深的烙印。”[2]柏孜克里克石窟成为此时期汉风艺术的代表，壁画题材和绘画风格都烙印上汉风艺术特征。敦煌等地流行的反映大乘佛教信仰的大型经变画、唐代所习见的各式花卉、卷草及云朵纹等装饰图案，在这里被吸纳、接受和混合，在高昌原有佛教艺术的基础上发展和创造了新的佛教艺术精华。

---

1 王晓晖：《麹氏高昌和西州时期吐鲁番地区的妇女与佛教》，《河西学院学报》2010年第1期，第46页。

2 ［意］马里奥·布萨格里撰，许建英、何汉民译：《中亚绘画》，载许建英、何汉民编译《中亚佛教艺术》，新疆美术摄影出版社，1992年，第65—66页。

一、经变画

经变画是佛画的一种，又称为变或变相，是依据一部或几部相关的佛经绘制而成的绘画作品。经变画大都遵循经典而来，但又非完全忠实于经典或者复制经典，表现的内容丰富，社会生活、艺术想象都被融入其中。经变画以多样的形式、具体的视觉图像、丰富的故事情节向观者宣讲佛经教义及信仰思想，规范信仰者的观念与行为，宣扬想象中佛国世界的华美、欢乐、清净与祥和。经变画以唐代为中心，几乎贯穿了唐之后的所有年代，在佛教艺术发展的历史长河中不断延续与创造，不断被接受和朝拜，成为灿烂的佛教艺术文化里面独特的部分。

唐西州至回鹘高昌时期，是唐代佛教艺术西传之盛期，来自中原的经变画题材流行于高昌。现存的石窟群中，柏孜克里克石窟经变画遗存较多，观无量寿经变、法华经变、涅槃变、佛本行经变等新题材大量出现，汉风特征突出。在此地区，由于种种历史因素，不同成分的文化艺术不仅能够融合，而且可以说是较其他地区更充分的强度融合，在不同的艺术风格间选择和创造，进而呈现出高昌佛教艺术的独特性。

1. 净土经变

高昌石窟早有净土图像出现，吐峪沟第1、42、20窟的“净土世界”和“观想图”分别用不同的图像宣扬净土信仰的主题。第1、42窟图绘净土极乐世界，其间有“七重宝树”及“化生童子”的美妙景象，图案化的艺术手法，连续重复表现的方式强调《阿弥陀经》中的“极乐国土，七重栏楯，七重罗网，七重行树，皆是四宝周匝围绕，是故彼国名曰极乐”[1]。吐峪沟第20窟的净土内容更为丰富，窟室左壁上保存有“净土观想图”，依据榜题可以判断是《观无量寿经》十六观中的“花座观”、“树观”、“琉璃观”、“水观”、“宝楼观”、“普想观”等。吐峪沟石窟中受信仰大众喜爱的净土图像在柏孜克里克获得了延续与发展，演变为图像结构复杂、内容更完善的净土经变画。现存石窟中遗留有第14窟正壁西方净土变、第17窟窟顶南坡观无量寿经变、第20、40窟侧壁阿弥陀净土变。第14窟正壁的壁画中有汉文墨书榜题“常生佛国”，窟顶有“一宝波罗蜜，二虚□悉……”、“菩萨摩诃萨”、“南谟一切诸菩萨”等文字，或许与汉风艺术的影响有关。

柏孜克里克第17窟观无量寿经变题材应该来自中原，却与中原各地同类题材经变的表现形式和内容有些差异，引起学者较多的关注，经变画的定名出现了不同的说法。在讨论图像名称时，研究内容涉及到唐代西州佛教信仰的问题，有助于认识高昌佛教和佛教艺术的特点。在已经发表的研究成果中，霍旭初对第17窟观无量寿经变的考证具有突出的代表性[2]。

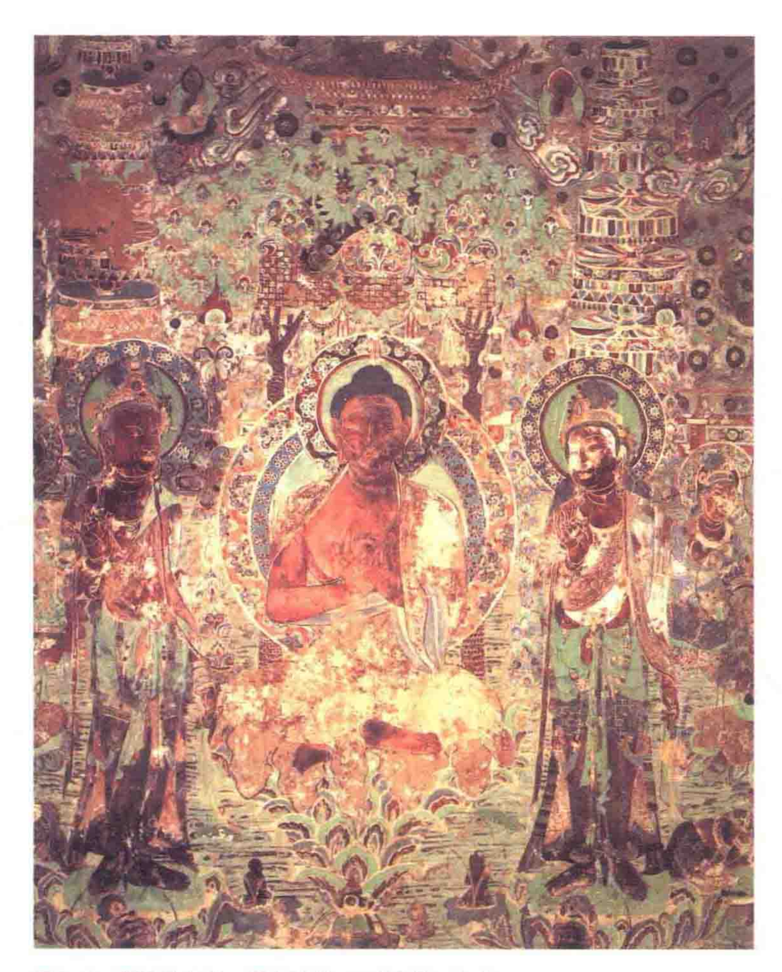
1 《佛说阿弥陀经》，《大正藏》第12册，第346页下。

2 霍旭初：《柏孜克里克第17窟〈观无量寿经变〉略考》，载新疆吐鲁番学研究院编《吐鲁番学研究：第三届吐鲁番学暨欧亚游牧民族的起源与迁徙国际学术研讨会论文集》，上海古籍出版社，2010年。

柏孜克里克第17窟观无量寿经变以阿弥陀佛法会为中心（图3-1）。画面下方是“七宝池”，宝池中央涌出三枝莲根茎，莲根茎四周有围栏，每枝根茎上是莲花座，中央巨大的莲座上是阿弥陀佛，两侧小莲座上是胁侍观音和大势至菩萨。佛的袈裟已损坏，无法查看其样式，佛身后的背光似散发出道道光芒。佛和菩萨的身后是前来参与法会的众弟子和菩萨。七宝池中还有更加吸引人的画面，中央围栏两侧的水中有十余枝莲枝，一些为尚未开放的莲蕾，一些是盛开的莲花，其上有各种不同的人物，有的跪坐，有的站立，有的结跏趺坐，有的携带琵琶乐器，有的身后有坐佛指引，有的身前有幡幢飘动，这些画面分别表现了往生者在佛的愿力协助下，接受菩萨接引前往净土、往生“极乐世界”的场面。


图3-1　观无量寿经变，柏孜克里克第17窟窟顶南坡，唐西州时期

唐朝时，观无量寿经变成为继阿弥陀经变、无量寿经变之后最受欢迎的净土图像，在敦煌石窟壁画中的表现最为突出。敦煌自隋代开始出现观经变，中唐时，其流行的程度令人惊叹，几乎每窟必绘（图3-2）。从唐代初年至北宋瓜沙曹氏归义军政权结束时的四百多年时间里，观经变经历了初创、发展、消亡的不同阶段，在大量


图3-2　阿弥陀经变，莫高窟第220窟南壁，初唐

壁画被毁坏的情况下，现存洞窟中仍旧保留了百余铺观经变。观经变的图像样式在唐代时趋于规范化，阿弥陀净土是经变画的中心，阿弥陀佛位居中央说法，围绕四周的是观音菩萨、大势至菩萨以及众胁侍菩萨，呈现出西方净土的种种美景妙像。“未生怨”和“十六观”故事画在说法图的两侧或下方，成为判断观经变的标准。

从经变画的内容看，柏孜克里克第17窟观经变画没有表现出“未生怨”和“十六观”的内容，图像样式与初唐时敦煌莫高窟阿弥陀经变画有较多的相似之处，因此给图像的定名造成了困惑，出现了“无量寿经变”、“阿弥陀经变”以及“观无量寿经变”三种说法，但是壁画中的墨书汉文榜题“上品上生”、“上品中生”至“下品下生”来源于《观无量寿经》“九品往生”的内容，因此大都以此为经变定名的直接证据。

从经典方面看，“往生”是净土思想宣扬的核心内容之一，《阿弥陀经》、《无量寿经》、《观无量寿经》三部净土经典都不同程度地阐述了“往生”的概念。《阿弥陀经》说：“闻说阿弥陀佛，执持名号，若一日、若二日、若三日、若四日、若五日、若六日、若七日，一心不乱。其人临命终时，阿弥陀佛与诸圣众现在其前。是人终时，心不颠倒，即得往生阿弥陀佛极乐国土。”经文中有无量寿佛说往生净土咒，“诵此咒者，阿弥陀佛常住其顶，命终之后任运往生。”[1]《无量寿经》中指出：“十方世界诸天人民，其有至心愿生彼国，凡有三辈。”[2]分为上辈、中辈和下辈三个等级往生净土。“未生怨”、“十六观”和“九品往生”的内容都出自《观无量寿经》，其中进一步突出了“三辈九品”往生的途径和标准。在分析净土经典的基础之上，霍旭初提出了一个清晰的时间界定，“凡有‘九品往生’内容的佛教造型艺术，应该都是在《观无量寿经》译成之后出现的”，并且指出隋代与唐代初期，《观无量寿经》在中原地区普及传播，处于新的发展阶段。但是经变图像表现的内容还不全面，图像样式尚未形成规范化的模式，没有画出“未生怨”和“十六观”的观经变有可能被误定为《阿弥陀经变》。柏孜克里克的观经变经过艺术的创造与表现，对经典的诠释有取舍，有侧重[3]。

位于柏孜克里克西南约2公里的伯西哈石窟是回鹘高昌时期修建的，数量不多的洞窟中遗存的壁画风格与柏孜克里克有较大的区别，在题材的选择上却延续着汉传佛教艺术的特征。第4窟西壁的西方净土变有些斑驳脱落，仍然可以辨认出画面中央是西方三圣和众菩萨围绕的净土世界，法会背后和两侧是由单檐庑殿顶的大殿、有两重楼阁组成的配殿以及连接的回廊组成的大型汉式殿堂建筑，与敦煌地区初唐以后的净土变图像样式更加接近，延续着汉风佛教艺术的特征（图3-3）。

高昌地区净土信仰的兴盛不仅仅只是体现在石窟壁画中，考古发现的佛经残片及文书也包含了诸多净土信仰的内容，为探索净土信仰传播状况提供了另一条途径。

二十世纪初，由橘瑞超和野村荣三郎带领的日本大谷光瑞考察队（1908—1909

1 《佛说阿弥陀佛经》，《大正藏》第12册，第348页中。

2 《佛说无量寿经》，《大正藏》第12册，第272页中。

3 霍旭初：《柏孜克里克第17窟〈观无量寿经变〉略考》，载新疆吐鲁番学研究院编《吐鲁番学研究：第三届吐鲁番学暨欧亚游牧民族的起源与迁徙国际学术研讨会论文集》，上海古籍出版社，2010年，第839页。



图3-3　西方净土变，伯西哈石窟第4窟主室右壁，回鹘高昌时期

年）在吐鲁番地区考察发掘时，从吐峪沟获取一批文书，其中有一件《阿弥陀经》残片，因为残片末有弘扬净土真谛的高僧善导的跋文，弥足珍贵。跋文如下：

愿往生比丘善导愿写弥陀□□□□者罪病消除

福命常远佛言若□□□此经愿生净土者无数化佛恒

沙菩萨人不令诸恶横得其便终时见佛上品得上品生

专心者皆同此辈往生[1]

另一件是善导所著《往生礼赞偈》残片，此礼赞法的全称是《劝一切众生愿往西方极乐世界阿弥陀佛国六时礼赞偈》[2]。善导在龙树、世亲的礼赞偈的基础上，制定了每日六时礼赞法，为向往“往生极乐世界”的众生制定了经日坚持不懈、修行不辍的修行法，为来日进入净土积累资本。

另外，在日本的一些机构和个人手中也收藏了相关的写经，例如：

龙谷大学藏橘瑞超文书：六朝写《观无量寿经》残片。

吉川小一郎《流沙残阙》载：唐写《阿弥陀经》残片。

静嘉堂文库藏：六朝写《佛说观无量寿经》残片二件、《佛说阿弥陀经》卷下残片、北朝写《观无量寿经》残片。

1 ［日］香川默识编：《西域考古图谱》下卷佛典，第56图，学苑出版社，1999年，第167页。

2 ［日］香川默识编：《西域考古图谱》下卷佛典，第67图，学苑出版社，1999年，第178页。

大阪四天王寺出口常顺藏：《佛说观无量寿经》断片、《佛说阿弥陀经》断片。

善导是唐代著名的高僧，他的卓越贡献在于推动了净土信仰的发展与传播。《观无量寿经疏》是他多部著作中最重要、最有影响的一部，提出了往生极乐世界的系统净土思想。从理论上讲，一切众生都是“凡夫”，都可以“九品往生”进入西方净土，为广大信众增添往生的信心和希望。他倡导众生要靠阿弥陀佛的愿力跨进净土的大门，经历“往生”之路，脱离受苦受难的世俗世界，前往极乐净土世界享受幸福。善导宣播的净土思想和理论得到尊崇佛教的统治者的支持，对佛教艺术也产生了积极而深远的影响，据文献记载他曾绘《净土变相》三百余壁，曾在洛阳龙门监造流芳千古的卢舍那石雕佛像。高昌地区发现的有善导跋文的佛经残片以及净土类经文都与中原净土信仰的传播有密切关系。

吐鲁番出土的衣物疏也注入了佛教信仰的内容，字里行间间接表达了普通民众对净土信仰的追求。随葬衣物疏由春秋战国时期的遣策发展而来，用于记录随葬物品。受中原传统文化和信仰的影响，高昌墓葬文化中也出现了这种习俗。随着佛教影响的深入，高昌出土的章和十三年（543年）《孝姿衣物疏》开始渗入佛教信仰的内容，唐西州时的五件功德疏则记录了庶民有关净土信仰的心得。《吐鲁番出土〈功德疏〉所见西州庶民的净土信仰》一文详细释录了五件文书，对其中与净土信仰有关的内容进行了分析，认为文书中所指抄写或诵读的《大般涅槃经》、《观世音经》、《对法论经》、《佛说灌顶经》等都是净土宗信奉的经典，并由此认定五件功德疏的疏主都是净土宗的信徒。文书中包括了讲经、诵经、转经、写经、烧香、受戒、斋日、布施、造幡、燃灯、造像、礼佛名、塑画变相等积累功德的活动，与其他传世文献和出土材料相互印证，可以确认唐西州时吐鲁番地区的净土信仰已经深入人心，处于广义的净土信仰阶段，观音信仰、弥勒信仰和十方诸佛信仰并存，与中原地区净土信仰发展的阶段略有不符。“究其原因，恐与西州亦即吐鲁番地区远在西疆，接受中原文化较晚，又习惯维护自己固有文化有关。”[1]

此观点获得霍旭初的赞同。吐鲁番发现的早期净土经典写本属于六朝时期，吐峪沟第1、42窟的净土图像和第20窟的“净土观想图”属于唐西州以前。到唐西州时，净土信仰受到中原地区的影响，但是净土图像依旧保持了自己的特色，与中原内地、敦煌存在较大的差异，净土信仰在洞窟壁画中也没有占据主导地位。从上述文献资料看，除了“净土三经”《无量寿经》、《阿弥陀经》和《观无量寿经》都有尊奉之外，“弥勒净土”、“观音净土”和“弥陀净土”以及“般若”，“涅槃”、“华严”系统的信仰在高昌都有不同程度的流传。

在上述文献分析研究的基础上，对柏孜克里克第17窟《观无量寿经变》的认识又前进了一步。经变画内容丰富，“九品往生”内容和榜题来自《观无量寿经》，应该是净土信仰在吐鲁番地区发展和传播的产物，壁画内容、布局、风格等与同期中原内地相同题材壁画的差异性是本地文化特色的体现。

1 王素：《吐鲁番出土〈功德疏〉所见西州庶民的净土信仰》，载荣新江主编《唐研究》第一卷，北京大学出版社，1995年，第32页。

2. 法华经变

《妙法莲花经》，简称《法华经》，是大乘佛教中的重要经典之一。经典借用诗文、譬喻、象征等手法巧解妙法，赞叹佛陀的永恒。经文将小乘思想融于大乘思想之中，并以莲花出淤泥而不染的高洁品性来比喻经典的圣洁与美丽。随着佛教的东渐，《法华经》最迟于三世纪初传入到新疆地区，其后流布范围逐渐扩大，先后出现汉、于阗、藏、西夏、回鹘、蒙古、满，甚至龟兹、粟特等多种语言的译本。姚秦时期（384—417年）鸠摩罗什的汉译本流传最为久远。《法华经》共二十八章，用各种神话故事来阐释大乘思想，主张普渡众生，成就一切众生都能成佛的祈愿。法华信仰的流传带来了《法华经》多样化的艺术表现，在经典译为汉文之前，山东省滕县发现的东汉初期画像石已经出现“譬喻品”中三车喻的图像。“见宝塔品”中的释迦、多宝二佛并坐像最早出现在西秦，在五至六世纪的北魏时期，成为云冈石窟最受欢迎的题材之一，仅早期的昙曜五窟中就有一百二十多铺。二佛并坐的造像样式在印度和中亚地区无处可寻，只能推测该样式是中原地区独创的图像。自隋至唐，敦煌石窟中的法华经变逐渐演变成大规模的经变图像，全经二十八品的内容全部都呈现在观者的眼前。

《法华经》传入新疆的年代较早，但是高昌地区的法华经变图像则是在法华信仰之风由中原向西传播的影响之下出现，柏孜克里克第23、36、49、51窟法华经变带有浓厚的中原佛教艺术风格。第17窟法华经变是唐西州时的作品，绘于窟顶北坡，经变图像以序品法华会为中心，释迦佛端坐在莲台上，手施说法印，眉间放光，照东方万八千世界（图3-4）。两侧上方是来参与法会的众菩萨、弟子。法会下面是供养菩萨和舞蹈的伎乐。莲座右侧有单层覆钵顶塔，塔内有坐佛，有穿着袈裟的比丘在塔前站立礼拜。画面右侧的廊庑内有坐佛像四身，有人礼拜供养。经文第二章方便品以方便说法，讲述放弃小乘、追随大乘的道路，强调众生皆有佛性，务必使一

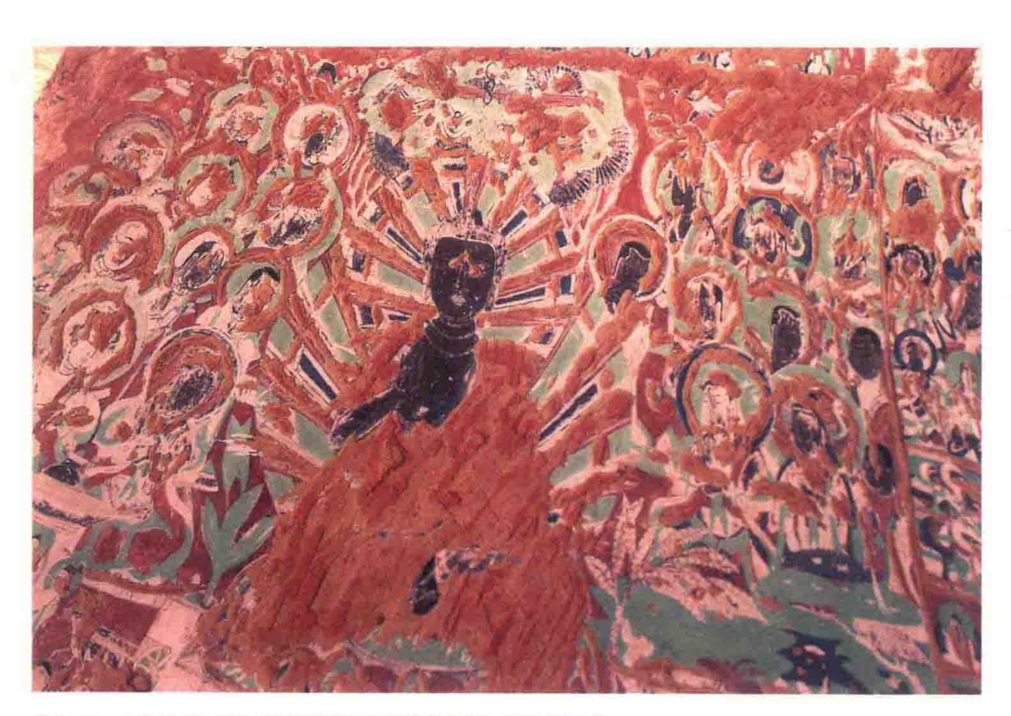


图3-4 法华经变，柏孜克里克第17窟窟顶北坡，唐西州时期

切众生都能成佛。经文中说："若于旷野中，积土成佛庙，乃至童子戏，聚沙为佛塔，如是诸人等，皆已成佛道。若人为佛故，建立诸形像，刻雕成众相，皆已成佛道。或以七宝成，鍮石赤白铜、白镴及铅锡，铁木及与泥，或以胶漆布，严饰作佛像，如是诸人等，皆已成佛道。彩画作佛像，百福庄严相，自作若使人，皆已成佛道。"[1]上述两处画面正是以塑造佛的形象供众人礼拜的方式来表现经文方便品的内容。塔前残存部分房屋建筑，屋前有牛车、鹿车、羊车，表现了譬喻品中的火宅喻。三界之中因充满各

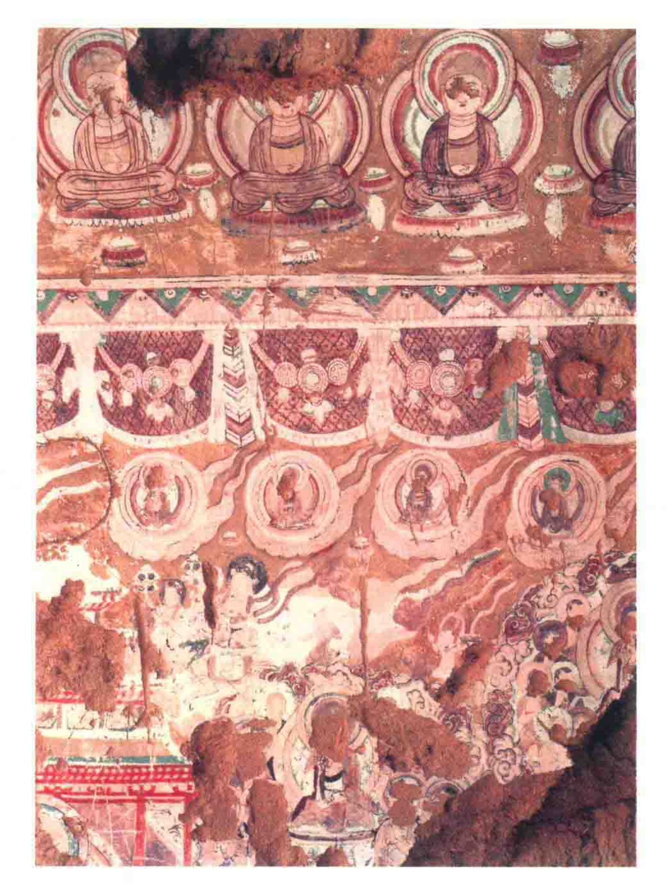


图3-5　法华经变，柏孜克里克第49窟南壁，回鹘高昌时期

种可怕的痛苦而被比喻为火宅，释迦牟尼佛如同老人一般呼唤火宅中的芸芸众生逃离火海。牛车、鹿车、羊车分别象征大、中、小三乘，羊车、鹿车象征只求获得个人解脱的小乘，载量大的牛车象征着普渡众生的大乘，即菩萨乘。经变采用比喻或象征的艺术手法，利用诸多生活中常见的事物来解说经文，增加了经变的真实性和动人之处。

第49、51窟是回鹘高昌时期的洞窟，残存两铺法华经变，保存的情况相对较好，图像更为清晰。第49窟南壁中部上层残存法华经变局部，图像的中心是见宝塔品，中部是木构的多宝塔，两侧各组圣众围绕，彩云飘浮，他们应世尊的神力升到空中（图3-5）。多宝塔座上方是赴会的文殊菩萨，前面有执花的侍女引导，后面上方是乘坐彩云而来的十方诸佛。第51窟残存的图像更丰富，有见宝塔品、譬喻品、从地涌出品、药王菩萨本事品等内容（图3-6）。经变中央见宝塔品较为独特，释迦、多宝二佛并立在莲台之上说法，两侧圣众围绕，彩云飘绕。《法华经·见宝塔品》描述多宝塔从大地涌现，多宝佛从塔中现身，赞叹世尊说法的真实。并发出誓愿，只要有人讲说《法华经》，无论其身在何处，他自己的宝塔必定在那里出现。为了满足与会大众希望面见多宝如来的愿望，释尊打开多宝塔门，多宝佛现身塔内，并让出一半座位邀请释尊同坐。释迦、多宝二佛并坐像成为宣扬《法华经》的重要题材，受到信众的喜爱。无论是铜造像还是石窟造像，释迦、多宝多以坐像出现，第51窟见宝塔品二佛却是站立的姿态，不仅不符合经文的记述，而且也与中原地区流行的图像样

1 《妙法莲华经》卷一，《大正藏》第9册，第8页。

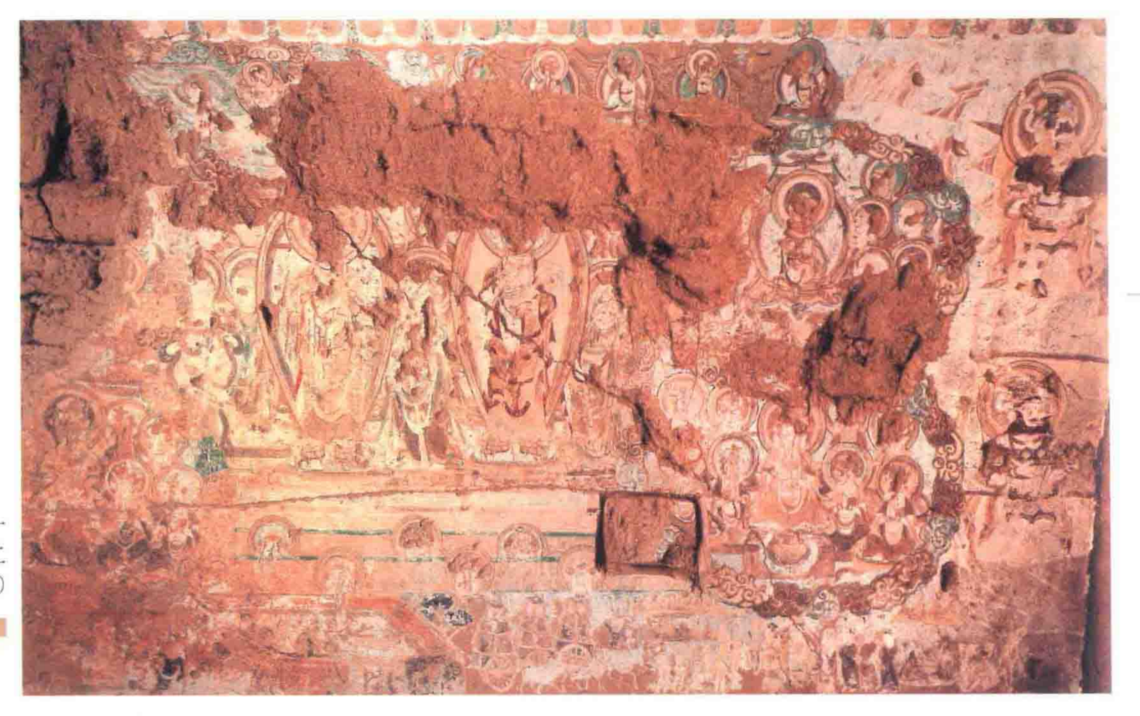


图3-6 法华经变，柏孜克里克第51窟南壁，回鹘高昌时期

式有差异。法会下方是从地涌出品，有几身菩萨头像，身体未完全露出地面，形象地表现佛经"娑婆世界三千大千国土地皆震裂，而于其中，有无量千万亿菩萨摩诃萨同时涌出"[1]。敦煌莫高窟初唐第202窟和盛唐第31窟法华经变从地涌出品表现方式各不相同，第202窟画六身菩萨排列在法会两侧，菩萨已经涌出地面，脚踏莲花，凌步云朵之上升往虚空，菩萨摇曳的姿态、舞动的衣裙为画面增添了自然的动感（图3-7）。第31窟与柏孜克里克第51窟类似，菩萨从地面的裂缝中涌出，上半身已经露出地面，形象地表现了经文的记述。柏孜克里克第51窟最下层右边画譬喻品，一座宅院外停着羊车、鹿车、牛车。左侧画药王菩萨本事品。《法华经》宣说能救助一切



图3-7 法华经变·从地涌出的菩萨，莫高窟第202窟西壁龛顶，初唐

1 《妙法莲华经》卷五，《大正藏》第9册，第39页下。

众生者，脱离一切苦、一切病痛，解脱生死之缚，“如寒者得火，如裸者得衣，如商人得主，如子得母，如渡得船，如病得医，如暗得灯，如贫得宝，如民得王，如贾客得海，如炬除暗。”[1]，画面有如子得母、如民得王两个场景：前者画一位妇女面对一群或立或跪的裸体小儿，后者画王者面向一群臣仆。盛唐时，敦煌石窟法华经变开始出现药王菩萨本事品的内容，表现的场景及图像内容各有特点。

依据以上法华经变图像的介绍与分析，可以确定吐鲁番地区盛行法华信仰，在柏孜克里克石窟现存壁画中残存了多幅经变画，而且经变的图像样式应该是来自中原，因为经变中有诸多内容和图像的表现方式与中原地区的经变图像有不可割裂的相似之处。以法会为中心，其他各品或故事画绘制在法会周围是中原地区经变画的常见图像样式，在采纳中原图像样式的同时，当地艺术家也有独特的创造，例如第49、51窟较为特别的是以见宝塔品的内容为中心，释迦、多宝二佛以站姿出现，别出新意。

另外，高昌地区出土的《法华经》残卷或文书也证实了法华信仰的流行，上文提到的随葬衣物疏有多件涉及到法华信仰。

《唐乾封二年（667年）西州高昌县前官泛延仕妻董真英功德疏》记载“为正信佛弟子清信女真英，疴疾□□□□心请法华经一部。写法华经一部……”。

《唐咸亨三年（672年）新妇为阿公录在生功德疏》记载阿公“请转读妙法莲华经一部”，“注子法华经一部”、“更于后写法华经一部”。全疏详细地记载了阿公的崇佛功德，其中反复提及诵读、抄写《法华经》。

《唐咸亨五年（674年）儿为阿婆录在生及亡没所修功德牒》记载了张君行的母亲所修功德，其在生前曾邀请“文轨法师边讲法华一部”、“延法师云真往南平讲金光明经一遍、法华两遍”，写《观世音经》一卷，即《法华经》中的观世音菩萨普门品。

《唐西州高昌县成默仁诵经功德疏》记载成默仁生前“每月六斋六时读颂法花（华）经一百遍……”。[2]

这几件衣物疏记载了世俗信众各种各样的崇佛功德，其中包括了多种与法华信仰有关的功德活动，或抄经、或诵读、或讲经，足以证实法华信仰在当地的兴盛。十九世纪末以来，新疆地区陆续出土了数量甚丰的《法华经》写本，高昌地区发现的汉文和回鹘文写本数量也不少，与柏孜克里克石窟中盛行法华经变的状况相一致。

3. 涅槃变

《涅槃经》是汉传佛教中的重要经典，涅槃是梵文的译音，意为“圆寂”、“灭度”，其本意原指火的熄灭或风的吹散，后来转指佛教修行到达的最高理想——熄灭诸多烦恼和痛苦，到达不生不灭、超离生死苦恼的永恒安乐境界。释迦牟尼佛在中天竺拘尸那城跋提河边娑罗双树间右胁而卧，为众弟子说《大般涅槃经》，诸天人听闻佛将涅槃，纷纷前来供养，佛寂灭后，众弟子前来举哀。佛的涅槃并不是意味死亡，

---

1 《妙法莲华经》卷六，《大正藏》第9册，第54页中。

2 王素：《吐鲁番出土〈功德疏〉所见西州庶民的净土信仰》，载荣新江主编《唐研究》第一卷，北京大学出版社，1995年，第11—36页。



图3-8 涅槃变，柏孜克里克第33窟后壁，回鹘高昌时期

而是释迦牟尼觉悟生老病死的轮回，从此获得解脱，到达充满安乐、有真正自我和清净无染的境界。东汉时有《涅槃经》汉译本出现，影响最大的是北凉昙无言谶的译本四十卷《大般涅槃经》。因为经典宣扬众生皆有佛性，即便曾经有种种恶行，也可修行成佛。随着涅槃信仰的流行，涅槃造像成为佛教艺术中常见的题材之一。

最早的涅槃像出现在印度犍陀罗浮雕中，盛行于二至五世纪之间。受到犍陀罗艺术东渐的影响，四世纪前后，绘塑结合的涅槃变成为新疆龟兹石窟的重要题材，形成了程式化表现样式。在克孜尔，涅槃变占据了中心柱窟的后室后壁，并跟随经变内容的增加，扩大至左、右、后三个行道的壁面。释迦躺在涅槃台上呈“狮子卧”状，身后诸多前来的举哀圣众，头部侧面是须跋陀罗先于佛入灭，脚下画迦叶抚摸佛足。六、七世纪时，涅槃变中增加了火化佛身、八王争舍利、首次结集、阿阇世王闻佛涅槃而闷绝、苏醒等情节。

中原出现涅槃变的年代可能更早。连云港孔望山东汉末年的涅槃造像出自民间工匠，根据自己的理解以及遵循汉地传统丧葬习俗，涅槃佛被塑造成仰卧的姿势。中国南方的涅槃像仅见于文字记载的四世纪，北方则保存了较多的造像，有仰卧的涅槃佛像，也有受到犍陀罗和龟兹风格影响的右胁枕手累足横卧像。早期涅槃像的佛经依据没有局限性，将多部涅槃经杂糅在一起创作而成。

从高昌现存壁画看，涅槃变出现的时间较晚，柏孜克里克石窟的涅槃变是唐西州至回鹘高昌时期的遗存，在窟室内的布局与克孜尔石窟相同。第16、31、33、34窟是大型的长方形纵券顶窟，窟室中间残存台基，以前可能塑造有佛塔，并雕塑坐佛像，代替了供信徒做礼拜或做道场时围绕右旋转的中心塔柱。窟室后壁前凿出涅槃台，台上雕塑涅槃像，后壁壁画与塑像共同组成涅槃变，表现佛于中天竺拘尸那城跋提河边娑罗双树之间入灭，涅槃台上的塑像已经完全损毁。

柏孜克里克第33窟后壁保存了较完整的涅槃变壁画（图3-8），上方是两棵开满鲜花的娑罗树，绿色的树叶和红色的鲜花相互映衬，佛在此双树间涅槃。双树中



图3-9　涅槃变·举哀图（临摹品），柏孜克里克第33窟后壁右侧，回鹘高昌时期

间各有一位童子露出上半身，飞天散花，“诸天于空，雨曼陀罗花、摩诃曼陀罗华、曼殊沙花、摩诃曼殊沙花，并作天乐，种种供养”[1]。树下右侧是悲伤的菩萨和天龙八部，最右边的两位菩萨头戴宝冠，长发披肩，一位伤心地低下头，一位无奈地抬起头，不同的姿态流露相同的悲伤情绪。两位菩萨面容丰润，修眉俊目，悲伤的情绪中又传递出温婉的情态，宛如少女，与唐代敦煌壁画中的菩萨形象如出一辙。八部圣众依旧是雄赳赳的威猛武夫形象，圆睁的双目却传递出哀悼的情绪。画面右侧是前来举哀的各国王子（图3-9），传说释迦牟尼在世时有十六个王国皈依了佛教，佛涅槃时，十六国王子赶来悼念举哀。画工刻意强调线描造型，专注地表现不同民族的特征、不同人物的哀悼神情，栩栩如生。哀悼的人群中有戴通天冠的汉族帝王，穿着不同民族服饰的突厥、吐蕃、回鹘等各族王子，他们的形象已经完全中国化。双树之间是耀眼、冲天的火焰，火焰顶端排列舍利塔，表现八国王子分得舍利归国后建塔供养舍利的故事。经文记载阿阇世王与其他七国对拘尸那城独自供养佛舍利心生愤懑，欲兴兵夺取舍利，拘尸王在拘尸那城婆罗门的劝说下将舍利分与八国，“八王既得舍利，踊跃顶戴，还于本国各起兜婆”[2]。受到壁面空间的限制，画面仅图绘了故事最后的情节，也是最受信众景仰的部分。

举哀弟子像画在涅槃像脚下的侧壁上，诸位弟子嚎啕大哭，悲伤不已。痛不欲生的阿难挥动拂尘，下面是最后赶到的迦叶，正好位于卧佛足下的位置。经文中说迦叶在佛涅槃后七日赶到，见如来棺，悲泣流泪围绕七圈。“至宝棺所，在于足处号咷呜咽，头面作礼。尔时，如来于宝棺内，而出双足，迦叶见此，倍增悲惊。如来自金棺出双足使见之。”[3]

涅槃像头部的侧壁画有六位奏乐师，他们手持琵琶、筚篥、横笛、大鼓、铙等

1 《大般涅槃经》卷三，《大正藏》第1册，第206页中。
2 《大般涅槃经》卷三，《大正藏》第1册，第207页下。
3 《大般涅槃经》卷三，《大正藏》第1册，第206页下。



图3-10 涅槃变和佛本行经变，柏孜克里克第31窟主室右壁，回鹘高昌时期，斯坦因揭取

乐器。1908年，日本人野村荣三郎窃走这部分壁画。与此类似的奏乐壁画还出现在第16、31窟涅槃变的相同位置。第16窟壁画破坏比较严重，可以辨认出奏乐者的乐器有曲项琵琶、大鼓、拍板、筚篥、横笛等。第31窟佛涅槃像两侧的壁画大都在二十世纪初被英国探险家斯坦因剥取，涅槃像左侧壁画有三位奏乐者，乐器有铙、大鼓、曲项琵琶（图3-10）。这些奏乐者姿态各异，动态十足，面部表情生动而丰富。人群中有白发老人、髯须壮年和俊秀青年，他们都高盘发髻，身着帔帛，臂饰环钏。

对奏乐图内容的研究存在一点争议。大多数学者赞同奏乐者是佛涅槃后拘尸那城中的婆罗门外道，经变表现他们听闻佛涅槃后幸灾乐祸、欢欣庆贺的情景。第16、31、33窟三幅奏乐图均收录在《中国新疆壁画全集·6·柏孜克里克、吐峪沟》，图版说明分别是："佛于中天竺拘尸那城跋提河边沙罗双树之间人灭后，婆罗门六师外道闻讯幸灾乐祸，欢欣庆贺。""婆罗门外道闻讯佛涅槃后，欢欣鼓舞。""着重表现婆罗门外道闻讯佛涅槃后欢欣鼓舞的情景，奏乐庆贺，一婆罗门举铙欢呼，喜形于色，上方两身婆罗门正在喝倒彩，举手送去不冷不热的嘲讽。"[1]其他收录这几幅壁画的书籍中，图版说明的内容大致相同。在日本，《美术展》为第33窟奏乐图定名为"佛传'涅槃（众人奏乐）'图断片"，图版说明大意是：构成外道演奏乐器，表现喜悦心情，与涅槃像周围的弟子举哀形成对比[2]。

1 《中国新疆壁画全集·6·柏孜克里克、吐峪沟》，辽宁美术出版社、新疆人民出版社，1995年，第31、46页。

2 日本《大美术展》图录，1996年，第145页。转引自霍旭初《柏孜克里克"奏乐婆罗门"壁画新考》，《吐鲁番学研究》2001年第2期。

日本学者熊谷宣夫对奏乐人群的理解与上述看法不同，他在《西域之美术》第8章第3节中采用了第33窟奏乐图，其说明大意是“在举哀的比丘像中配合着各种形态的乐人群像”，即奏乐图中没有外道婆罗门庆贺佛涅槃的意思[1]。吐鲁番博物馆编撰的《吐鲁番柏孜克里克石窟》对第16窟奏乐图的解读接近熊谷宣夫的观点，认为是天人里的乐神作伎乐供养，“……表现佛涅槃后雷霆动大地，霹雳振山川……第一执乐神，龙王大力神……悲感塞虚空，周障走哀动，这是举哀的伎乐”。

霍旭初对奏乐图提出了不同的观点，在《柏孜克里克“奏乐婆罗门”壁画新考》一文中进行了有理有据的论述。查阅《长阿含经·游行经》卷四、《大般涅槃经》卷中、《般泥洹经》卷下、《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷三十八、《大悲经》卷一等有关涅槃的经典没有任何关于婆罗门外道在佛涅槃前后举行活动的记载。《大般涅槃经》记载，佛涅槃前曾向弟子阿难交代，涅槃后要以印度传统的方式进行供养，“供养转轮圣王之法，用新净绵及细毡，合缠其身，如是乃至积满千重，……然后灌以众妙香油；又复棺内，以诸香华而用涂散，作众伎乐，歌叹赞颂，然后下盖。……至阇维处，烧香散华，伎乐供养……”[2]佛涅槃后拘尸那城民众遵循佛的旨意和传统，以香花、幡幢、伎乐供养，并多次举行音乐活动表达哀悼之情。那么壁画表现演奏乐器的人群，即是拘尸那城大众向佛涅槃作伎乐供养，并非婆罗门外道庆贺的情景。另外，从《大悲经》、《大般涅槃经》等经典可以知道，佛在涅槃前已降伏一切外道及诸异论，拘尸那城最后的一位婆罗门——120岁的须拔陀罗也得到度化，那么佛涅槃时有外道婆罗门在演奏乐器庆贺的观点就缺乏依据。印度古代的《吠陀》经典里就有人逝世时用音乐舞蹈祈祷祝愿的习俗，佛教继承了这个传统，用伎乐供养表达对佛涅槃的哀悼和对佛伟大一生的赞颂。

高昌地区的涅槃信仰可能有来自西域和中原的共同影响，柏孜克里克石窟涅槃变在洞窟中的布局与克孜尔中心柱窟十分相似，绘画风格又与中原风格相近。《大般涅槃经》宣扬脱离生死苦海到达彼岸不生不死的永恒安乐境界，为信众指明了修行善业、获得善报、最终归向何处的问题，帮助信众解决了对生死轮回的恐惧心理与障碍，因此讲颂和信仰《涅槃经》成为中原和西域佛教信仰的盛事。《唐咸亨三年（672年）新妇为阿公录在生功德疏》记载阿公身前多次诵读、转经《涅槃经》的功德活动，“读涅槃经计欠两遍半百卷。昨初十（日），屈典坐张禅师读半遍二十卷……僧复读涅槃经一遍册卷了，并出罪忏悔。……至今月二十一日，复更请册僧，更转读涅槃经册卷一遍了。计前后总读涅槃经□（遍）半□（卷）了。”并在颂经之后布施大量财物，“今日因转读涅槃经，更将后件物等（施）三宝：……”不停地诵读或请僧人转读《涅槃经》和其他经典都是为了实现理想的生死轮回之举，文书中还有一段文字清楚地解释了这一点，“阿公每读经思义，应审知之。直为生死道殊，恐阿公心有颠倒，既临终受（戒），功德复多，假使在中荫中，须发上心觅好生处，不得心有恋看，致落下道。谨录此薄，分强分疏。出离三界，求胜上（界）。若得生路，托梦令知。”[3]抄经、转经、诵读、

---

1 《西域文化研究》第5册《中央佛教美术》，法藏馆，1962年，第16页。转引自霍旭初《柏孜克里克“奏乐婆罗门”壁画新考》，《吐鲁番学研究》2001年第2期。

2 《大般涅槃经》卷一，《大正藏》第1册，第199页下。

3 王素：《吐鲁番出土〈功德疏〉所见西州庶民的净土信仰》，载荣新江主编《唐研究》第一卷，北京大学出版社，1995年，第14—16页。

图绘经变都是为了相同目的而进行的累积功德的信仰活动，撰写功德疏的新妇把阿公身前所做功德一一记载，希望亡者能脱离三界的生死之苦，获得完全的新生。

二、汉风尊像

艺术形象的变化与壁画时代、民族变迁密切相连，高昌石窟中的佛教尊像人物，也因唐风浸染而表现出另一派风格。

关于唐代人物尊像画，在贾应逸的研究成果中有多处提及。柏孜克里克第69窟在回鹘人改建第20窟时被封堵，其中保存了一些千佛坐像，是中原、西域艺术风格结合的具体表现（图3-11）。结跏趺坐的佛坐在彩色莲台上，内穿僧只支，外披红色袈裟，手持不同印契。佛的形象端庄健美，色彩晕染优美富丽，呈现出中原汉风壁画的风格。第9窟前室和甬道侧壁画坐在塔内的千佛，佛或穿通肩袈裟，或穿双领下垂式袈裟，佛的形象以线描勾勒，肌肤未加晕染。禅定塔为中国式单层塔，塔沿叠涩挑出，脊两端有吻兽，中间有覆钵顶，其上有13层相轮和三宝标志，两侧悬挂双幡。塔两侧有回鹘文或汉文题记，或者两种文字合璧书写的题记。雅尔湖第4窟窟顶的千佛也具有汉风特征，佛穿双领下垂式袈裟，手脚被袈裟覆盖，以线描和平涂色彩塑造人物，每尊佛像旁墨书汉文榜题（图3-12）。

雅尔湖第4窟龙王礼佛图中的人物均为唐代装扮（图3-13）。龙王立佛队伍乘云而来，浩浩荡荡，龙王及其前后的男女侍从坐在云头之上，身穿着宽袖大袍汉装。女侍从面容丰满，头梳高发髻，是流行于唐代的各种发髻样式，男侍从则是唐代的文官装束。还有一位侍从头戴通天冠，双手合十跪坐，如同汉室帝王一般。人群上方



图3-11　千佛，柏孜克里克第69窟主室券顶右侧，唐西州时期



图3-12　千佛，雅尔湖第4窟主室券顶，回鹘高昌时期

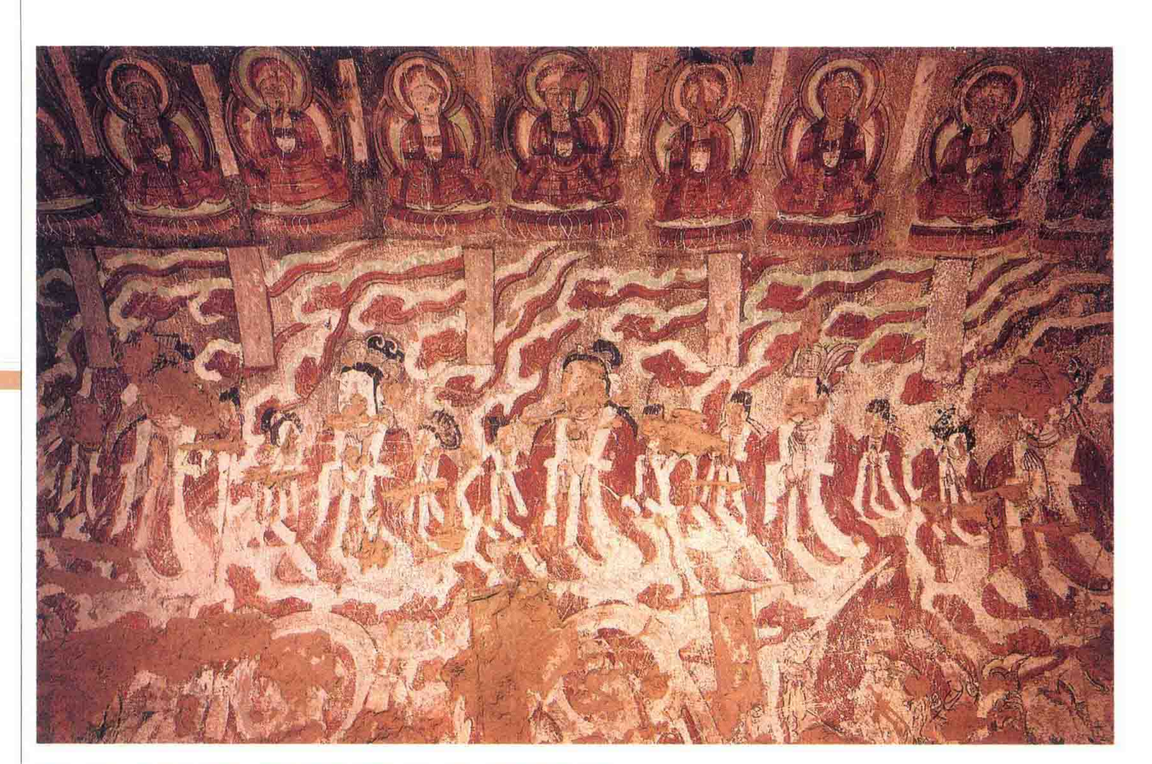


图3-13　龙王礼佛图，雅尔湖第4窟后室左壁，回鹘高昌时期

流云涌动，画面气氛热烈，充满动感。

受汉风佛教艺术的影响，佛教尊像人物穿上了中原汉式服饰，如双领下垂式袈裟、世俗的宽袖大袍等。

三、汉风装饰图案

装饰图案是石窟壁画的重要组成部分。高昌石窟的一些装饰图案带有浓郁的中原风格，忍冬纹、宝相花纹、茶花纹等纹饰在洞窟中广泛使用，装饰图案的色彩又透露出浓厚的回鹘风格。

柏孜克里克第9、15窟的宝相花图案具有代表性。宝相花纹由莲花纹、内卷花瓣、云头纹等纹饰组合而成，花瓣自由舒展，再配合飘动的云纹，与下垂的帷幔组合，纹饰构图多样，变化丰富。花纹图案的色彩较多地使用了回鹘民族喜爱的赭、红、黄等热烈的色彩，带来富丽堂皇的装饰效果，汉风艺术进一步朝着地方化的方向发展。柏孜克里克第69窟窟顶的忍冬纹图案与云纹、花朵相间排列，晕染浓艳富丽的色彩，同样展现了五彩缤纷的唐风风格。

吐峪沟第12窟、七康湖第4窟、柏孜克里克第18窟的平棋图案也来自汉地。平棋有二层或三层套叠，井心和四周的装饰图案由莲花、忍冬纹、叶片纹、圆形、三角形等几何纹饰组合而成。这些装饰纹样的出现和变化，和汉风艺术密切相连，具有强烈的时代感。

四、高昌石窟汉风壁画艺术特征

高昌石窟汉风壁画并非完全独立的艺术风格，而是在高昌地区原有的佛教艺术中注入了汉地佛教艺术的诸多因素。壁画的内容、人物的造型、优美的图案以及绘画技艺等，展现出不同文化艺术交流、融合的生动形态。

汉地流行的佛教经变画题材丰富了高昌石窟壁画的内容，净土经变、法华经变、涅槃经变等题材反复在洞窟中出现，受到当地人的喜爱。经变画的构图、表现内容沿用了汉地传来的样式，但又并非完全照搬，而是依据当地佛教信仰的内容、审美喜好进行取舍。在色彩方面则更多地遵循了高昌佛教艺术的特征，尤其是在回鹘高昌时期，热烈奔放的艳丽色彩，带给观者强烈的视觉冲击。高昌石窟对色彩的个性化追求在装饰图案中也有表现。

高昌是一个擅长吸取其他民族文化的地区，中国传统绘画艺术重视线条的使用和表现力的特征在高昌石窟中得到广泛运用。唐西州以后的壁画中，高昌画师大量使用铁线描，屈铁盘丝，粗细适当，同时也使用莼菜式的兰叶描。柏孜克里克第9窟后甬道后壁的闻法菩萨展现了画师的娴熟技艺，细劲工整、圆润有力的线条塑造出雍容俊雅的菩萨，菩萨形象具有回鹘人的特征，人物的塑造方法却将中原的线条表现与西域的晕染结合起来。

受汉风佛教艺术的影响，汉地的服装样式也一度受到青睐。佛教尊像人物穿上

了汉式服饰，如双领下垂式袈裟、唐代世俗的宽袖大袍。高昌考古发现的绢画中，也有一些穿着汉式服装的世俗供养人。

高昌地区从汉代以来一直和河西、敦煌等地联系密切，唐代发展成熟的汉地佛教艺术给高昌带来了新的气息，汉风和高昌壁画艺术相互影响，彼此渗透与融合，形成了融入汉风佛教艺术风格、又具有当地艺术特征的高昌佛教艺术新气象。

第四章

高昌石窟回鹘风壁画——柏孜克里克、吉木萨尔、库木吐喇等石窟

高昌石窟以回鹘时期的遗迹最为丰富。九世纪中叶，曾雄居漠北的回鹘汗国西迁至当时称为“西州”的高昌地区，不但建立了自己的政权，而且还促成了高昌佛教艺术新风格的形成，因此，吐鲁番柏孜克里克、吉木萨尔、库木吐喇石窟或佛寺遗址留下了丰富的回鹘佛教艺术。因为回鹘风佛教艺术是在全面继承高昌原有佛教艺术的基础上发展而来，并深受唐代佛教及其艺术的影响，所以“回鹘风”石窟艺术与“汉风”艺术有许多相同之处，但是洞窟的建筑形制、壁画、人物造型、服饰、色调等都呈现出回鹘民族艺术风格的独特性。

回鹘高昌时期，经变画继续流行，佛本行经变是其中的代表性题材，经变的主题、画面构图、绘画技法以及信仰内涵都具有强烈的时代感和回鹘民族特征。由汉地传来的经变题材很丰富，有净土经变、法华经变、维摩诘经变等，经变图像也明显参照了汉地传来的样式，但回鹘画师毫不犹豫地根据需要进行了新的创造。另外，密教观音经变、文殊变等密教题材也较为流行，在受到元代佛教艺术影响之后，密教艺术的特征更加浓厚。

一、佛本行经变

佛本行经变，又称为说法图、誓愿图或供养画，以释迦牟尼在前生向过去佛发誓愿成为未来佛，供养过去诸佛，积善行蒙佛授记的种种故事为主题，是回鹘高昌时期最有代表性的石窟经变题材。柏孜克里克石窟中残存了70多铺，面积约400平方米，是现有壁画面积的三分之一。它们分布在中心殿堂窟第15、20窟的回廊，长方形窟第22、24、37、38、42、47、48、50窟的左右侧壁，中心柱窟第18窟的中心柱左右侧壁上。另外，格伦威德尔《在高昌古城及其邻近地区考古发掘报告》中记录了古城V佛寺、β-E佛寺、α-A佛寺、胜金口SG1-1佛寺发现的誓愿画，库车克孜尔第69窟、焉耆锡格星K9e佛寺、北庭回鹘佛寺S104、安西榆林窟第39窟都有誓愿画出现。

佛本行经变有固定的构图程式。画面中央是高大的立佛，两侧由上至下排列执金刚、菩萨、比丘、婆罗门、国王、商人等人物。画面上方或下方两侧依据不同的内容增加城池、宫殿、寺院、塔庙等各种背景和道具。经变的主要情节以下方两侧，尤其是佛面向的人物及其动作和道具来表现，每一幅画可以依据具体表现的内容命名。现在已经被辨认的有佛本行经变上名称佛授记图、燃灯佛授记图、帝沙佛授记图、迦叶佛授记图、发心供养品、受决定记品、云童子受决定记

品等。

数量众多的佛本行经变引起德国、日本、中国等国学者的研究兴趣，解读图像内容、释读壁画梵文榜题、考证经变依据的经典、研讨图像样式的来源是研究关注的重点，对这些问题的认识存在不同的观点。

最早的研究来自德国。勒柯克在柏孜克里克考察期间，在第20窟（勒柯克编号第9窟）的回廊中发现佛本行经变15铺，他几乎将窟室内的壁画全部切割下来带回德国[1]。二战期间，来自柏孜克里克的部分艺术珍品被转移至一家动物园的防空壕内，空袭的炮火无情地将艺术珍品全部毁灭。留存给后人的是勒柯克于1912年发表的《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》一书，记录了柏孜克里克第20窟的发掘情况，书中将这些经变称为说法图，详细记述了说法图的尺寸、经变内容、色彩，并且请学者翻译了壁画中的梵文题记，对经变内容的研究有一定的参考价值[2]。贾应逸在《印度到中国新疆的佛教艺术》中提到，勒柯克根据第20窟佛本行经变中的梵文题记，认为经变是根据《根本说一切有部奈毗耶药事》经的偈语绘制，属于小乘佛教信仰的壁画[3]。

1912年，日本人橘瑞超带领的大谷探险队第三次进入高昌，窃走誓愿图残片若干。1940年以后，日本学者熊谷宣夫发表了一系列关于誓愿画的研究文章，《关于来自柏孜克里克第十九号窟的壁画》、《关于来自柏孜克里克第20号窟的壁画》、《柏孜克里克诸石窟誓愿画补遗》等文提出将这类壁画命名为誓愿画，与壁画榜题吻合，并避免和供养人像、供养画等混淆[4]。1951年，日本学者平野真完和熊谷宣夫分别发表了《柏孜克里克第9号窟据铭文对誓愿图的考察》和《大谷收藏的誓愿图资料》，他们赞同勒柯克的观点，同时也提出了一些问题，题记中的三阿僧祇劫出世佛名和"阿难"语等内容与上述经典不相符[5]。2001年，刘永增发表《柏孜克里克第32窟誓愿图简述》一文，主要根据平野真完的论文对第20窟的誓愿图进行了介绍，为中国学者了解日本学者的研究提供了方便[6]。

孟凡人的《新疆柏孜克里克石窟寺流失域外壁画述略》一文是国内较早研究流失国外的柏孜克里克石窟壁画的论文，文中选择了几个有代表性的洞窟，包括第15和20窟，详细介绍了其中的誓愿画以及其他的经变画和尊像人物等，分析其中的回鹘风特征，对誓愿画与周边地区的关系有深入研究。论文还提供了较为详细的图

1 柏孜克里克石窟曾经先后编号四次，分别为勒柯克编号（国外大都采用此编号）、斯坦因编号、黄文弼编号、阎文儒编号，四种编号方式都按照由北向南的顺序编排，但都没有将窟群内的洞窟全部编入，出入较大。后来吐鲁番文管所又对窟群进行了详细的编号，并和以前的编号做了对照。本文采用阎文儒的编号，第20窟即勒柯克编号第9窟、吐鲁番文管所编号第32窟。参见柳洪亮《柏孜柯里克石窟年代试探——根据回鹘供养人像对洞窟的断代分期》附录，《敦煌研究》1986年第3期，第66页。

2 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年。

3 贾应逸、祁小山著：《印度到中国新疆的佛教艺术》，甘肃教育出版社，2002年，第442页。

4 ［日］熊谷宣夫：《ベゼクリク第19号窟寺将来の壁画》，《美術研究》122號，1942年；熊谷宣夫：《ベゼクリク第20号窟寺将来の壁画》，《美術研究》126號，1942年；熊谷宣夫：《ベゼクリク諸窟寺将来の壁画補遺》，《美術研究》170號，1953年。

5 ［日］平野真完：《ベゼクリク第9号窟寺銘文による誓願画の考察》，《美術研究》218號，東京国立文化財研究所美術部，1961年，第109—126頁；［日］熊谷宣夫《大谷コレクションの誓願画資料》，《美術研究》218號，東京国立文化財研究所美術部，1961年，第83—108頁。

6 刘永增：《柏孜克里克第32窟誓愿图简述》，《敦煌研究》2001年第1期，第43—49页。

像研究资料[1]。

1992年，贾应逸《柏孜克里克石窟初探》一文刊载在《新疆石窟·吐鲁番柏孜克里克石窟》中，文中在考察柏孜克里克石窟壁画内容时指出，这些内容不仅出现在《根本说一切有部奈毗耶药事》经中，《大毗婆沙论》、《俱舍论》、《佛本行集经》中都有，《佛本行集经》的内容更详细和丰富，与梵文题记有更多相符之处，因而强调将誓愿画更名为佛本行经变。贾应逸的观点在后来出版的《中国壁画全集·新疆·6·柏孜克里克》图册中也得到了体现，图文说明采用《佛本行集经》进行解说。

2006年，森美智代发表《关于龟兹石窟的誓愿图》一文。根据她的考察与研究，在龟兹石窟发现了和柏孜克里克石窟誓愿图属于同一系统的图像原型，可能是柏孜克里克石窟誓愿图的直接渊源[2]。

2010年，承哉熹发表了博士论文《柏孜克里克石窟誓愿画研究》，对誓愿画各主题的构图、寓义、不同主题誓愿画组合的类型以及在洞窟中配置的形式进行了考古学研究，依据参拜者在洞窟中行动的路线来分析誓愿画的图像序列，进而揭示图像和榜题的内涵，对解读洞窟壁画有很大的帮助，对誓愿图图像内容或样式的某些来源做了更宽泛的考察[3]。

从现有已经确定表现主题的佛本行经变看，第15、20、31窟经变的主题以《佛本行集经》受决定记品和发心供养品的内容为主。第20窟保存的佛本行经变数量最多，也较完整，下文以第20窟壁画为主，参考其他现有洞窟相同题材的经变，叙述不同主题的佛本行经变画和相关的研究成果。

佛本行经变·发心供养品

《发心供养品》在《佛本行集经》中是第一卷，第20窟甬道左、右壁有数铺经变表现发心供养品的内容。如右甬道右壁，立佛两足各踏一朵莲花，莲花心为绿色，内层花瓣为深红色，外层花瓣为浅红色（图4-1）。佛的脚上穿着装饰金色纽扣的凉鞋，两只鞋样式相同，鞋带的边饰却有些差别。佛穿着黄色的外衣，质地轻薄形成层叠的褶皱。胸前配饰宝石链，式样简洁且精美，垂至腿部。佛的右手施说法印，指间有红色的网眼状蹼。佛的头光和身光里层是如同彩带般的波形图案，外层是有多种色彩的棕榈树冠状的图案，装饰效果生动。

佛的两侧各有四身侍者。佛右下侧是年轻的比丘正在为穿着铠甲的转轮圣王剃度，比丘一手持剃刀，一手扶住王的头发。王披散头发，双手合十，交脚而坐，静静等待剃度。勒柯克如此描述，青年人“身着戎装，头戴华丽的首饰，因此看来是官阶很高的人。由于没有佛光，说明他尚未出家得道。他就要变为和尚了”[4]。《佛本行集经》卷一《发心供养品》说释迦前世转轮圣王曾经供养一万八千诸佛，皆号娑

1 孟凡人：《新疆柏孜克里克窟寺流失域外壁画述略》，《考古与文物》1981年第4期；后收入孟凡人著《新疆考古论集》，兰州大学出版社，2010年。

2 ［日］森美智代：《关于龟兹石窟的誓愿图》，载新疆吐鲁番地区文物局编《吐鲁番学研究：第二届吐鲁番学国际学术研讨会论文集》，上海辞书出版社，2006年，第405—408页。

3 承哉熹：《柏孜克里克石窟誓愿画研究》，中国社会科学院研究生院博士学位论文，2010年。

4 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第82页。

罗王如来，“及声闻众，四事供养，皆悉具足，然后出家。作如是念：‘为未来世，当得佛道，护持禁戒。’”[1]画面的表现与经文的记述相符。关于佛左下侧人物的身份存在不同的看法。勒柯克认为这身单腿跪立、穿着戎装、合十祈祷的人物是菩萨。《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》的图版说明指出，佛左下侧的是转轮圣王，与正在剃度的是同一人，因为他的服饰与王相似，是同一故事、同一人物在不同位置的表现。此说法有一定的合理性，这是佛教壁画中较为常见的表现方式，即以相同装束的人物来表现故事先后发展的情节，左侧人物的头后已经有头光，至少他已经不是剃度前的王了。



图4－1 佛本行经变·发心供养品，柏孜克里克第20窟右甬道右壁，回鹘高昌时期

佛头光左上角画中国式的宅院，院墙内有数匹剽悍的骏马。此处可能代表转轮圣王曾经生活的华丽宫殿，象征着国王以前享受的优裕生活。和勒柯克的看法一样，这些马匹画得不错，线条流畅，马匹有的安静站立，有的回头顾盼，有的伸出脖子，动静结合，生动自然。

经变上方榜题框内书写着梵文，勒柯克用德文意译为：“在那座吸引人的城市里，我，一个大商人，建了许多庙宇来供奉无上荣光的尸弃佛。”[2]日本学者认为是汉译经典《根本说一切有部奈毗耶药事》经文：“我曾做长者，于彼大城中，供养尸弃佛，建立寺舍塔。”[3]长者或者是商人都未能出现在经变中，而且从转轮圣王剃度的情节看主尊佛应该是娑婆王如来，图像表现的内容与榜题有较大的差异。

1 《佛本行集经》卷一，《大正藏》第3册，第655页下。

2 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第81页。

3 《根本说一切有部奈毗耶药事》卷一五，《大正藏》第24册，第73页下。

第20窟右甬道左壁一铺经变也表现了发心供养品的内容（图4-2）。立佛的右侧是穿着铠甲装跪地合十祈祷赞叹的转轮圣王。左侧是王和王妃，王似乎站在草地上，与右侧跪立的王装束一样。王妃则站在莲花上，装扮得更为精致，头上戴着绚丽多彩的头冠，头发上还插着三支发簪，额头上佩戴有珠串。面部的额头、太阳穴、面颊上有红色的花纹，可能是当时的贵族妇女流行的妆容。王妃上身似乎也穿着铠甲，并佩戴各种饰物，下身着裙，勒柯克认为是印度神的穿着样式[1]。脚上穿有水波纹图案的鞋。两人双手持华盖举在胸前。为了照顾人物表现的完整性，华盖的柄并没有插在华盖的中心，而是有些错位。佛左侧转轮圣王跪像的前面有一身很小的比丘合十跪拜像，《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》的图版说明称此人为“寄进者”，是日文中“捐助人”的意思，是为这幅画出钱捐助的供养人。比丘的头上还有一小块榜题，用中亚婆罗谜文字或吐火罗语写着他的名字。



图4-2　佛本行经变·发心供养品，柏孜克里克第20窟右甬道左壁，回鹘高昌时期

《佛本行集经·发心供养品》说佛念往昔，“曾供养八万八千亿辟支佛，幡盖香华，四事具足，乃至彼佛灭度之后，为起塔庙供养如前。”[2]除了王和王妃手持伞盖供养之外，经变画左上角的两层中式建筑，可能就是经文中的塔庙供养。建筑的地基用深灰和浅灰两色砖石砌成，围栏、门窗以及其他木结构部分涂刷红色，门窗上都挂着黄色的苇帘。勒柯克指出建筑基底的透视法不够正确，其他经变中的建筑也都采用相同的透视法则。勒柯克还发现了另外一点奇怪的现象，建筑的一部分挡住了左上方的菩萨，建筑的部分底边画在了菩萨的右臂和右肩上，相同的现象还出现

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第85页。

2 《佛本行集经》卷一，《大正藏》第3册，第656页中。

在第20窟甬道内壁的上名称佛授记图中，或许是强调了塔庙在图像中重要的供养意义。

经变上方的榜题勒柯克的德文释读为：“我，一个诸侯，供奉一把有宝石柄的阳伞，表示我对力大如狮的阿难僧伽（？）——这公牛般的男人——的崇拜。”[1]图像的内容与榜题文字的意义较为接近。



图4-3　佛本行经变·宝体如来授记图，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期

宝体如来授记图位于第20窟甬道内壁，在勒柯克发现时画面已经受损，佛和左侧的人物面部被凿破，佛的右下方凿开一个高约1.6米的门洞，两位胁侍人物消失了（图4-3）。门洞上方有菩萨和比丘，两人似乎在交谈。画面中立佛面向左侧，左上方是装饰华丽的中式宅院建筑，代表为佛供奉的塔庙。其下有闻法菩萨和比丘。佛的左手下指，指向单腿跪于前方的转轮圣王，他是画面左侧的主要人物。勒柯克误将此人物判断为菩萨，“此菩萨具有亚洲人脸型，脸的轮廓线为红色，戴黄金头冠，头发为蓝灰色，耳朵前边垂落下来的发卷很引人注目。”[2]王双手持盘，盘内的摩尼宝珠放在莲花上，散发出红色的光芒。

经变上方的榜题梵文写着：“我，一个大商人，在这里用宝石和一所令人神往的庙宇，供养万物之主善目王。”经文中有类似的叙述，“曾作长者时，有佛名善眼，我以摩尼宝，供养此如来。”[3]榜题、经文与画面以宝石、庙宇供养的主题相符，经变中央的主尊应该是善目如来，《佛本行集经》可以找到善目如来的名号，但没有更多的详细记述。

依据《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》的图版说明，中央的立佛为宝体如来，《佛本行集经·发心供养品》说：“阿难！时彼世中，有一佛出，名曰宝体多陀阿伽度，……入于城邑聚落之中，则有无量千万诸天，下来供养围绕侍卫宝体如来。欲入城时，足按城门，时彼城内所有人民，皆悉为于诸天护持神通力故，供养于彼宝体佛故，扫除粪秽，香汤洒地，香泥涂地，散杂香花，满于地上，处处皆安妙好香炉，烧无价香，张悬种种幡幢盖等。如是无量供养之具，以用供养宝体

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第85页。
2 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第91页。
3 《根本说一切有部奈毗耶药事》卷一五，《大正藏》第24册，第73页下。

如来。”[1]“时，彼村人闻宝体佛说法教化，听受法已，欢喜踊跃，心发弘誓，作如是言：愿我未来如似宝体如来所得一切诸法，我皆具足；又愿我于大众之中，如是说法，令一切人欢喜信受。如今世尊宝体如来将比丘众，安庠而行，一种无异。”[2]经文中对宝体如来的记述与经变表现的主题相差较远，因此，能否将此图定名为宝体如来授记图还需要进一步考证。

佛本行经变·受决定记品

《佛本行集经·受决定记品》中的内容受到信众的喜爱，在现存第15、20、31窟佛本行经变中有数量众多的经变以该品内容为主题。第20窟北壁后端的一铺佛本行经变图像高3.32米，宽1.8米，佛站立在两朵莲花之上，身穿红色内衣，外披黄色袈裟，装饰的宝石链从两肩垂至脚部（图4-4）。佛的右手放在胸前，左手托着衣物，该衣物是左下部的老年比丘献上的礼物。佛的双脚穿着有固定鞋带的凉鞋。佛的身后有圆形头光和椭圆形身光，装饰图案纹样、色彩有变化，为固定的经变图像样式带来了多样化的视觉感受。佛的两侧仅有五位圣众，右侧上方是一位双手合十的年轻比丘，下方站立一身供养菩萨，勒柯克认为菩萨穿着印度神装，“人物的面孔以及柔软的体型，给人一个女神的印象，还有棕色浓密的头发也起这种作用。左右两侧垂到肩头的发卷上，有许多无法识别的装饰物。然而那两撇很细的八字胡，以及颏下那一小撮胡子，又使上述印象几乎不能成立。”左上方是身穿甲胄、头戴金冠的金刚，他左手持佛



图4-4 佛本行经变·受决定记品，柏孜克里克第20窟北壁后端，回鹘高昌时期

1 《佛本行集经》卷二，《大正藏》第3册，第660页下。
2 《佛本行集经》卷二，《大正藏》第3册，第661页中。

尘，右手高举金刚杵。金刚下方的年轻比丘身穿黑色内衣和镶嵌蓝色边的红色外衣，正在仰头祈祷，脖子上是玫瑰花环状水晶质地的项链。勒柯克在描述此人物时指出头光中的绿色“很引人注目，本来画面呆板，但由于画了很密的藤蔓图案而显得活跃”[1]。

佛左下角穿着袈裟的老者是经变故事中的关键人物。老年比丘面容瘦削，额头和脸颊布满皱纹，有浓浓的双眉和络腮胡须。他跪在长方形地毯上，双手捧着奉献的供品，有黄条的红布，与佛左手中的物品相同。他虔诚供养的眼神和充满诚意供奉的跪姿，表达了他对佛的崇敬。在勒柯克眼里，老者的头部如同肖像画，非东亚人面型，眼睛是蓝色的。老者双腿下的红色地毯装饰有黄色的蔓藤图案以及黑色的边框，带有异国情调的装饰趣味。

佛顶上方有白色的榜题框，写着墨书梵文榜题，勒柯克译为：“这个商人建了一所公园。当他听说尸婆稀来到时，心里十分高兴，（说道），我要让人造一座庙。”[2]经变中表现的情节却与《佛本行集经·受决定记品》中讲述释迦生前供养尸弃佛的内容接近，“我于彼时，将无价衣，覆彼佛上及声闻众，发如是愿，乃至彼佛告侍者言：是人过于三十一劫，当得作佛号释迦牟尼。我于彼时，得授记已，不舍精进勇猛之心，常行布施，造作福业。”[3]画面中老者双手供奉的和佛左手中的即是无价衣，老者跪坐的姿态、虔诚供奉的表情、佛庄严的神情和下指的右手，似乎表现佛正在为老者授记。经变题记与表现授记的内容有较大差异，日本学者平野真完在研究中也指出题记与图像内容不符[4]。

佛本行经变·上名称佛授记图

第20窟甬道内壁有两铺主题相同的上名称佛授记图，立佛两侧的人物分别有双手合十或散花的菩萨、手中持物的金刚以及虔诚的弟子，除了主尊右下角的人物动作相同之外，从主尊的手姿到周围的胁侍配置都各不相同，佛下方两侧的人物最吸引人。其中一铺佛前左下方的人物是转轮圣王（图4-5），勒柯克错误地将身穿戎装的王辨认为菩萨。王双腿跪于地，双手指向穹窿式屋宇，表示以此一室奉献给佛，表达供养之心。这是一座装饰华丽的穹庐，穹庐顶装饰莲花，外墙铺满蔓藤图案。透过拱形的门洞，看见室内有一根横杆，上面挂着皮囊、网篮等用品。佛的左下侧是前来供奉的王和王妃，他们双手捧着供盘，依据勒柯克的描述供盘为金色[5]。关于供盘内盛放的物品有不同的描述，《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》图片说明认为盘中盛满金钱。勒柯克说盘内有一小碟，碟里放着供品点心，此描述更接近图像的真实[6]。准确地说，金色的供盘内盛放着一些小碟，为了让观者能看见小碟和供品，正确的透视法则被放弃，小碟面向观者立了起来，如同俯视的角度，小碟的下半部分却被供盘的边缘挡住，锥形的供品很奇怪地立在小碟内。另一铺壁画佛左

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第98页。
2 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第97页。
3 《佛本行集经》卷四，《大正藏》第3册，第670页中。
4 转引自刘永增《柏孜克里克第32窟誓愿图简述》，《敦煌研究》2001年第1期，第48页。
5 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第84页。
6 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第84页。

侧人物手中的供盘表现得更清楚，以俯视角度表现的小碟完全展现在观者眼前，小碟内盛放相同的供品（图4-6）。

上述后一铺壁画中佛左右下侧的人物不再是王或者王和王妃，而是两身穿着打扮大致相同的婆罗门。婆罗门是有黑头发、黑眼睛、黑胡须的东方人，他袒露上身，颈部和两臂佩戴饰物，红色的彩带围在身上。腰间系腰布，外穿虎皮做的短裙。双腿裹着绑腿，脚穿凉鞋。右侧的婆罗门面朝立佛双膝跪地，扭身向后伸出双手，为佛供奉身后的草庐。草庐前悬挂的虎皮状的门帘已经掀开，从婆罗门双脚的位置看，似乎应理解为他跪在草庐内，他的脚下也铺着虎皮地毯。左边的婆罗门双手捧供盘，正迈步走来。

《佛本行集经·受决定记品》记载有释迦身前供养上名称佛，“阿难！我念往昔，有一如来，出现于世，号上名称多陀阿伽度，阿罗呵，三藐三佛陀。我时布施彼佛一室及比丘僧，而乞愿言，乃至彼佛告侍者言：是人于后满五百劫，当得作佛，号释迦牟尼。我于彼时，得授记已，不舍精进业因缘故，经无量世，作梵释天、转轮圣王。”[1]经文记载布施一室与经变中以草庐供奉



图4-5 佛本行经变·上名称佛授记图，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期



图4-6 佛本行经变·上名称佛授记图，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期

1 《佛本行集经》卷四，《大正藏》第3册，第669页中。

佛的情节吻合。

第20窟南壁的一铺经变与上述图像有诸多相似的内容，佛的左下侧是敬献草庐的婆罗门，右下侧是供奉食物的婆罗门和小儿。草庐的样式、婆罗门的形象、姿态都与图4-6相似，只是人物的位置不同而已。经变上方的榜题意译为："婆罗门教徒用蒸汽浴、香气和黑沉香，侍奉世间之主马汉德拉，而且前者在建立起一座寺院之后，就（到那里去？）以极崇敬的心情邀请了他。"[1]经变图像与图4-6有相同的供奉主题，榜题的意义则有些难以理解。

第15、20窟的帝沙佛授记图和迦叶佛授记图都来自《佛本行集经·受决定记品》，经文中记录了佛的名号，并提及释迦佛前身曾经供养帝沙佛、迦叶佛，除此之外没有更详细的叙述了。高昌画师按照佛本行经变固定的图像样式，结合自己的理解图绘授记图。两窟中相同题材的授记图，人物和场景的配置都大致相同，似乎参照了相同的图稿，第15窟的两铺授记图风格更为独特。后甬道前壁的帝沙佛授记图已经受损，残存佛及左边的胁侍人物（图4-7）。站立在莲花之上的帝沙佛穿着鲜艳的红色袈裟，前胸佩戴由花朵、树叶和宝石组成的装饰链，身光及头光由云纹、菱形纹和波折纹组成，形成强烈的装饰效果，强调佛身份和地位的重要性。左侧上方是两位正在攀谈的弟子，下方是双腿跪在蓝色地毯上的弟子，双手捧着金色的盘，盘中有金色的熏炉，抬头望向立佛。虔诚跪地的弟子是释迦的前身，他的形象应该是表现了经文中所说"我念往昔，有一如来，出现于世，号曰帝沙多陀阿伽度·阿罗呵·三藐三佛陀，与我同号，种姓父母，名字寿命，一切悉同我。我将一掬碎末栴檀，散彼佛上，发如是愿……"[2]。香熏炉中正燃烧着碾碎的栴檀。经变中人物的服饰以红色为主，再配以浅色或深色的条纹装饰，整铺画面装饰效果华丽。在佛和两位弟子头光后面，可以看见蓝色的背景和天空中飘落的红色花朵，为授记的场景增添了神圣、热烈的气氛。



图4-7　佛本行经变·帝沙佛授记图，柏孜克里克第15窟后甬道前壁，回鹘高昌时期

第15窟的迦叶佛授记图早已被外国探险者掠走，现收藏在俄国彼得堡艾尔米塔什博物

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第77页。

2 《佛本行集经》卷四，《大正藏》第3册，第669页下。



图4-8 佛本行经变·迦叶佛授决定记图，柏孜克里克第15窟，回鹘高昌时期，俄国彼得堡艾尔米塔什博物馆藏

馆，是第15窟保存最完整的经变画（图4-8）。整铺经变以暖色调为主，与帝沙佛授记图相同，人物服饰以红色为主，再配以绿、蓝等色。佛左侧下方有菩萨和小儿手捧花盘。佛侧身向右，伸出施说法印记的右手，右下方是坐在蒲团上、穿红色袈裟和绿色下装的佛，可能是在接受授记之后未来的释迦牟尼佛。

佛本行经变·云童子受决定记图

云童子受决定记图，又称为燃灯佛授记图，是柏孜克里克佛本行经变中受欢迎的题材之一，第18、20、22、31、33、37、48窟共有8铺，其中有一个洞窟出现了两次。《佛本行集经·受决定记品》中说释迦前世为云童子时，在莲花城见燃灯佛，将七茎莲花撒于佛上，并且发愿："若我来世得作佛时，如今然灯如来得法，及于大众无有异者，所散之华，住虚空中，花叶向下，花茎向上，当佛顶上，成于华盖，随佛行住。"当前来迎接燃灯佛的众人将无价妙好衣裳铺于道上之时，云童子只有将其唯一的鹿皮布铺于地上，受到其他人的嫌弃。云童子心想："世尊然灯如来！可不怜愍慈念我耶？"燃灯佛即"以神通力，变一方地，如稀土泥。时彼人众见此路泥，各各避行，无有一人入于泥者"，云童子"即铺所有鹿皮，解发布散，复面而伏，为佛作桥"，以此供养燃灯佛。"愿此然灯如来世尊，及声闻众，足蹈我身及头发上，渡于此泥。"[1]其他经卷也记载了此故事，释迦的前世又称为善慧童子、儒童等。

1 《佛本行集经》卷三，《大正藏》第3册，第667页中、下。



图4-9　佛本行经变·云童子受决定记图，柏孜克里克第18窟中心柱北侧壁前部下层，回鹘高昌时期

第18窟中心柱北侧壁前的云童子受记决定图仅存下部，画面采用写实的手法来表现故事内容，努力使画面与经典的记载保持一致。云童子五体投地，长长的黑发铺散在燃灯佛的脚下（图4-9）。第20窟甬道内壁中部同样以云童子长发铺地的姿态表现云童子受决图。经变上方的梵文题记勒柯克意译为："当这年轻的婆罗门看到燃灯佛——这位光辉的满负盛誉的佛——之后，向他供奉了七种（东西，例如？）芝麻和莲花。"[1]

第31、33、37、48窟等洞窟中的云童子受记图像发生了一些变化，经变画上部的左边或右边都出现了一个圆形图像，圆圈内有双手扶地、头部贴近地面的人物。云童子披发供养的图像在第37、48窟消失了。经变图像的变化引起了研究者的关注，他们对图像的来源及其变化进行了一些讨论。

陈爱锋《西夏与高昌回鹘佛教艺术关系考》一文指出，"第31、33、48号窟则采用了象征性的构图方法，云童子位于画面上方立佛左上侧的圆内，这应是高昌石窟艺术的一个首创。"榆林窟第39窟的云童子受决经变采用了相同的图像，"只是画面构图从简，绘工粗放，与高昌同类壁画相比显得过于贫乏单调，但题材显然来自高昌。"[2]作者依据沙州回鹘和高昌回鹘同宗同族、两地之间联系密切、在佛教艺术层面也有交流等因素，断定榆林窟的图像和题材来自高昌，此结论的论据不够充分，论断显得有些仓促。

犍陀罗地区、龟兹、敦煌都有云童子受记的图像，承哉熹的论文将不同地区的图像相结合，对柏孜克里克云童子授记图像的变化进行了解析。犍陀罗地区表现本生故事的浮雕中燃灯佛授记本生数量较多，并且有多种表现形式，西克里窣堵坡的浮雕表现了云童子买花、撒花、披发铺地，最后和莲花一起悬在半空双手合十，象

1［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第89页。

2 陈爱峰：《高昌回鹘与西夏佛教艺术关系考》，《吐鲁番学研究》2010年第2期，第50—62页。

征即将受记成佛。拉合尔博物馆和大英博物馆收藏的浮雕最后的情节表现有些不同，画面上部有圆形的图像，云童子身居其中，双手合十，单腿跪地，圆圈里画有放射线，这样的图像不由令人将其与柏孜克里克本行经变画中的圆形图像联系起来。龟兹地区克孜尔第69、100、163窟，库木吐喇第15、34、38、42窟，玛扎伯哈第9窟壁画都有燃灯佛授记的图像，其中克孜尔第69窟的图像也给了我们一些提示。第69窟壁画是七世纪左右的作品，燃灯佛授记绘在主室左壁，中央高大的立佛身穿田相袈裟，右手托钵，头光和身光都有放射状的金色光芒，可惜敷金已被破坏。佛的左下侧是手举五茎莲花、仰头向佛奉献的儒童。佛头光的右上侧的圆圈内，有低头伏地的童子，即表现童子散发铺地的情节，圆圈内也有代表光芒的放射线。安西榆林窟第39窟是回鹘时期的洞窟，窟室门两侧壁的燃灯佛授记很醒目，两铺图像的构图完全相似（图4-10）。画面中央是立佛，一侧有一位菩萨捧花，两侧各有一位菩萨撒花。佛右侧下方一位童子散发铺地供养，上方的圆圈内有散发伏地的人物。通过图像的对比，论文得出了以下结论，柏孜克里克石窟誓愿图受到犍陀罗地区佛传故事的影响，构图形式和题材的排列都是这种影响的反映。柏孜克里克石窟佛本行经变云童子受记品图像的变化来源于犍陀罗和年代更早的克孜尔石窟的影响，犍陀罗燃灯佛授记图像上方圆形光环中的祈祷形象传来之后，被改变为散发铺地供养，榆林窟的图像也有可能是在柏孜克里克图像的基础上发展而来的[1]。


图4-10　燃灯佛授记（线描图），榆林窟第39窟壁门，回鹘高昌时期，承哉熹绘

除了以上题材的佛本行经变之外，还有一些尚未辨认出主题的经变画，其中第20窟甬道有两铺经变的胁侍人物引人注意。左甬道内壁的经变画上，佛双脚各踏一朵莲花站立在用红色装饰船舷的小舟之上，小舟四周是蓝色的海水，卷曲线条表现激起的浪花（图4-11）。海岸边是绿色的草地，草地上有五位前来供奉的世俗人物。佛右侧的三位双膝跪地，一位双手捧着盛着满满食物的托盘，两位双手合十供养。左侧的世俗人物中站立的供养人双手托盘，盘中是堆成小山的钱袋，或许装满珠宝或钱币。两人下方的草地上还有驮着货物的骆驼和驴。五位世俗供养人戴着不同样式的帽子，有黑色或白色的络腮胡须，双眼细长，面容略带笑意。他们穿着圆领衫，衣衫的上臂有一圈不同颜色的装饰带，服饰的其他细节装饰各不相同。上方的梵文榜题大意为“商主或船主以舟渡佛”。第31窟主室右壁也有相同主题的经变，可惜

1　承哉熹：《柏孜克里克石窟誓愿画研究》第二章第四节，中国社会科学院研究生院博士学位论文，2010年。

壁画破损，并且被英国探险家斯坦因掠走。

第20窟后甬道后壁的经变下方的人物与上述图像也有一些相似之处。佛右侧的供养人手牵缰绳前来供奉，驮着供物的马、驴和骆驼一同跪拜在草地上。供养人身体朝着佛，头却望向身后的动物，从他的姿态看仿佛在与它们交流。佛左侧的两位供养人都捧着装满钱或珠宝的钱袋。他们的形象与上述第20窟左甬道内壁壁画中的世俗人物相似，留着络腮胡须，头上的帽子样式各异，似乎是他们很喜欢的配饰。他们的服饰用漂亮的丝绸制作而成，丝绸上织有圆形或菱形等几何纹样，服饰制作精细，注重细节的装饰。经变上的梵文榜题意译为“为了表示对六世佛的崇拜，这个大商人用大象、马匹、黄金、女人、宝石和珍珠为代价，建立(捐赠了一个花园)”[1]。

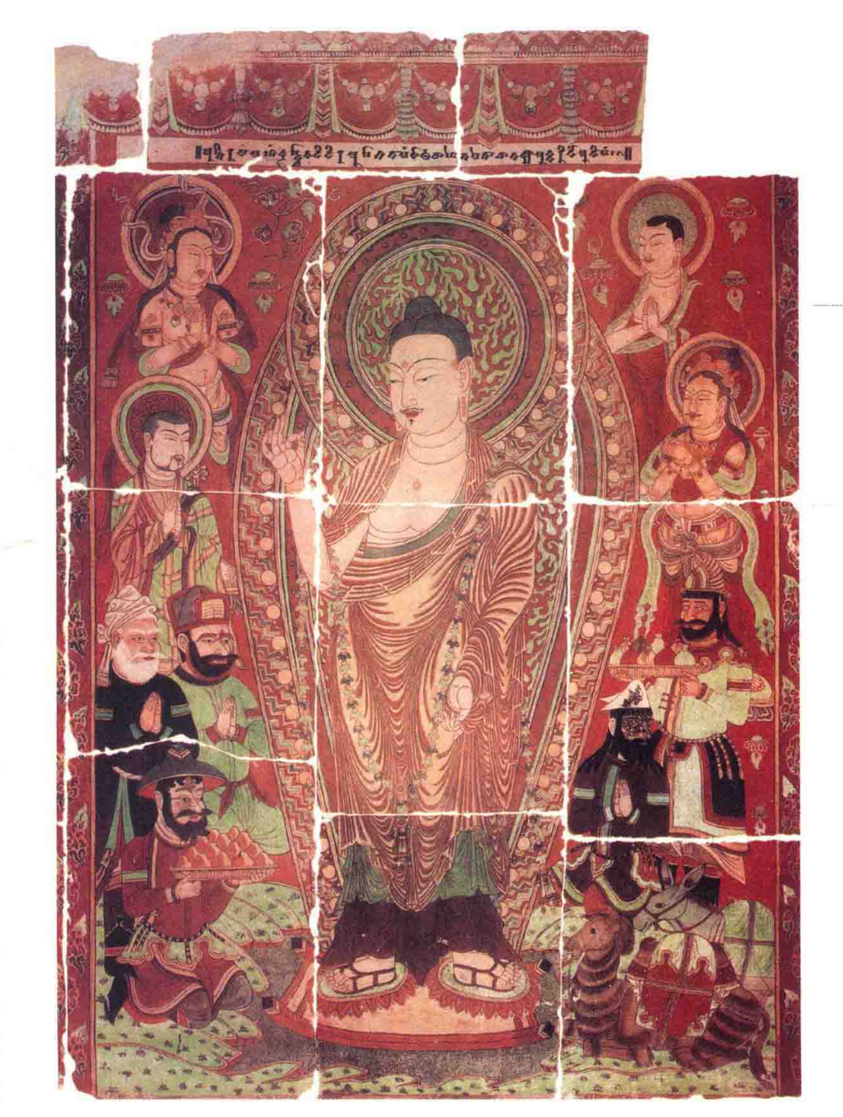


图4-11　佛本行经变，柏孜克里克第20窟左甬道内壁，回鹘高昌时期

《佛本行集经》之《二商奉食品》、《优波斯那品》、《舍利目连因缘品》、《五百比丘因缘品》、《说法仪式品》等经文中都有关于商人的记述，商人们在商旅途中或入海寻宝的探险旅程中遭遇艰难，经他人指点而虔诚供养佛，从而受到护佑。依据经变的榜题仍然难以辨识经变表现主题所属的经品，可以确定的是经变与商人供养佛有关，与当时的社会生活关系密切。经变中的供养人和陪伴在身边的动物正是古代丝绸之路上往来的商人和行旅工具的真实写照，商人的帽子以及服饰反映出古代高昌回鹘王国往来或居住民族的多样性。

杨富学在《回鹘之佛教》“佛教与回鹘艺术”一节中对第20窟提出了不同的看法，认为柏孜克里克石窟的内容大多来自大乘系统，第20窟却例外，佛本行经变上方的梵文题铭出自小乘经典，经变的构图方式与胜金口、焉耆锡克沁的立佛像有继承关系，后者的图像中立佛两侧的胁侍人物较少。再往回追溯，可与龟兹克孜尔石

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第87页。

窟的小乘说法图联系起来，两者的差异在于，克孜尔石窟小乘说法图的主尊为坐佛。佛本行经变反映了小乘根本说一切有部的思想，与高昌回鹘流行的弥勒信仰和《弥勒会见记》文献一起，证明了高昌回鹘时代当地存在大小乘并行的现象。

二、密教观音经变

柏孜克里克第20窟主室正壁有密教经变一铺，仅残存经变的下半部分，经变题材和残留的眷属形象与汉地风格关系密切（图4-12）。经变下部中央是一方水池，水池四周镶嵌彩色的琉璃砖，蓝色的池水中翻卷着白色的浪花。水池的前部有两只龙头正探出水面，张着大嘴相对而望，池中漂浮着海螺、花朵等宝物。水池的中央升起一朵大莲花，其上供奉着宝物，最上层是摩尼宝珠。莲花两侧是两条尾部缠绕在一起的龙，张牙舞爪守护着宝池。莲花后面是枝干，托住主尊的宝座，主尊像已经荡然无存，仅能看见一点衣襟的下摆。莲池两侧是功德天和婆薮仙及其随从。

功德天，又名吉祥天女，唐代时成为密教经变中的胁侍人物。功德天原本是婆罗门教毗纽天之妃，掌握着人天的祥福，作为密教诸天部的女性神，她居住在毗沙门王的阿尼曼陀城功德华光园内，名为金幢最胜园，七宝极妙。图像中的功德天面容丰满，细眼小嘴，头梳高发髻，装饰花朵和步摇等发饰。功德天和侍女都穿着汉式大袖长裙，胸前束蝴蝶结装饰带，飘垂至脚部。中天竺的僧人阿地瞿多来到唐朝，译成密教经典《陀罗尼集经》，其中卷十有“功德天法”及“功德天像法”，包括印法、像法、坛法等。“身端正赤白色二臂，画作种种缨络环钏耳珰天衣宝冠。天女左手持如意珠，右手施咒无畏，宣台上坐。左边画梵摩天，手执宝镜。右边画帝释天，如散华供养天女。背后各画一七宝山，于天像上作五色云，云上安六牙白象，象鼻绞马脑瓶，瓶中倾出种种宝物。罐于功德天顶上。”[1]菩提流志译《不空绢索神变真言经》卷十一说，“又法以锡鑞造功德天像。半跏趺坐手执莲花。衣服镮钏七宝璎珞而庄严之。当置此像悉地王像侧。诵持最胜明王真言。加持花幔置功德天头上。以诸花香如法供养。”[2]不空译《毗沙门天王经》说吉祥天女形象，“眼目广长颜貌寂静。首戴天冠璎珞臂钏庄严其身。右手作施愿左手执开敷莲花。”[3]壁画中功德天的形象与这些经典的记载不完全相符，却与敦煌莫高窟五代时期女供养人的形象有些类似。

“功德天法”中讲说供养传播功德天法的作用，“尔时功德天女白佛言，世尊学此法者，我当随其所须之物，衣服饮食卧具医药，及余资产，供给是人无所乏少。系念心住昼夜欢喜，正念思惟是咒章句，发菩提心。若众生于百千佛所，种诸善根，是说咒者，为是等故。于阎浮提，广宣流布是妙经典，令不断绝，是诸众生听是咒已。于未来世无量百千那由他劫，当在天上人中受乐，值是诸佛，速成阿耨多罗三藐三菩提，三恶道苦悉毕无余。”[4]菩提流志译《不空绢索神变真言经》多处提到供养功

1 《陀罗尼集经》卷一〇，《大正藏》第18册，第876页上。

2 《不空绢索神变真言经》卷一一，《大正藏》第20册，第282页下。

3 《毗沙门天王经》，《大正藏》第21册，第215页下。

4 《陀罗尼集经》，《大正藏》第18册，第874页中。



图4-12 大悲变相图，柏孜克里克第20窟主室正壁，回鹘高昌时期

德天的益处，如卷十一："其功德天及所眷属，恒常施与一切珍宝天诸衣服甘露妙药，守护怜愍爱之如子恒不放舍。是时则得仓库盈溢，如毗沙门仓库无异。"[1] "世尊若莲池汧作护摩坛，加持木槛木杜仲木然火，加持莲花并干叶，截和酥蜜如法护摩，满七日夜得功德天现身而来。静心勿怖供养阏伽。时功德天谓真言者，今何所须，答言施我无尽宝藏，功德天言如真言者意，说此语已则便不现。从此已后伏藏逐身供给费用。得宝藏者常僧供养观世音功德天一切三宝，恒勿断绝特勿积贮，若积贮者即不复得。"[2]卷十三："若功德天像前，右手执杖诵溥遍心印真言，称功德天。于功德天像头上右旋杖者，得功德天现身而来，与诸财宝富饶之愿。"[3]无论念诵神咒，还是以坛法供养，供奉功德天的最大益处就在于信仰者可以获得丰饶的财宝，并且享有吉祥安乐。

莲池的另一侧和功德天位置对应的老人即婆薮仙。尽管老人白发苍苍，眉毛、胡子也全白了，双眼却闪烁着智慧之光，他抬头仰望，右手上举至额头上，左手杵拐杖，拐杖的扶手部分为弯月形。婆薮仙袒露上身，仅配饰一条红色帛带，腰间束虎皮裙，穿红色下装，小腿处绑虎皮，脚穿凉鞋。老人曲左腿靠在拐杖上。为了表现婆薮仙的老态，古代画工用粗犷的线条表现手肘和膝盖、腿骨的骨头，关节夸张地突出出来，笔法略显笨拙。婆薮仙身旁的侍从看起来有点怪异，他留着黑色的发髻，有黑黑的弯曲的眉毛、睁大的眼睛，穿着与婆薮仙相同的服饰。他双手扶着婆薮仙，身体呈正面，双腿却朝向婆薮仙，动作、姿态的表现有些僵硬。

在敦煌莫高窟北朝至初唐洞窟中，婆薮仙和鹿头梵志是一组对应的人物，常常

1 《不空绢索神变真言经》卷一一，《大正藏》第20册，第283页上。

2 《不空绢索神变真言经》卷一一，《大正藏》第20册，第293页中。

3 《不空绢索神变真言经》卷一三，《大正藏》第20册，第294页下。

一起出现在龛内或龛外主尊的两侧。婆薮仙是瘦骨嶙峋的外道形象，手中执鸟于胸前或将鸟高举。关于他的象征意义，学界存在不同的观点，有的认为他是与佛法对立的反面角色，有的认为他是具有善、恶双重性格的外道[1]。密教经变中老人形象虽然和北朝时期的婆薮仙有些相似，但也有很大的不同，他的手中没有标志性的鸟，与他相对应的人物也不再是鹿头梵志，而是功德天。不空译《毗沙门仪轨》同时提到了婆萸仙和功德天，在密教观音经典中都没有见到婆薮仙的名号。《十二天供仪轨》说火天旁“有二天女持天花，左右置苦行仙。垂左脚蹉右足，印相者左手作拳安腰左。右手五指直竖相着，屈空纳着掌中，风屈中节”[2]。苦行仙的形象似乎与老人的形象更为相近。菩提流志译《不空绢索神变真言经》卷八《清净无垢莲华王品》说不空绢索观音像画法和坛法，“宫殿外上左右，置苦行仙众，形体枯瘦作赞叹相。”[3]同时功德天也出现在坛中，置于“宫殿外山右嘴上”。菩提流志译《如意轮陀罗尼经·坛法品》说苦行仙众与火天神一起出现在外院东南面。在《百论疏》中苦行仙又名勒沙婆，“其人计身有苦乐二分，若现世并受苦尽而乐法自出。”[4]经变中形体枯瘦、举手赞叹的老人有可能是苦行仙的形象，他象征着此生现世苦尽，福乐自来，与象征财富、安乐的功德天两两对应，这正是世俗供养追求的完美现实意义，除去现世的苦，尽享安乐与富饶。

功德天和婆薮仙的侧面各有一身猪头人身和象头人身的怪异人物，他们身体与人完全相同，头部为猪头和象头，单腿跪地，双手合十，张着嘴转头望向身后的金刚。象头人物即毗那夜迦天（Vinaayaka），又名大圣欢喜天（Ga.ne'sa），原本是印度神话传说中的人物，在唐代密教信仰盛行之后，进入密教观音经变中，如千手千眼观音经变、如意轮观音经变、不空绢索经变等，在敦煌莫高窟唐宋元时期的壁画中常见。猪头和象头人物位于经变下方两角明王像前，他们的形象矮小而卑微，代表被降服的恶神。关于毗那夜迦的形象，在多部经典中都有不同的记载，《佛说金色迦那钵底陀罗尼经》、《不空忿怒王观自在菩萨经》两部经典记载为单身像，《陀罗尼集经》、《大圣欢喜双身毗那夜迦天形象品仪轨》两部经典记载为夫妇二身相抱的形象。无论是单身还是双身像的记述都与经变中的成对组合像不相符。《大使咒法经》说毗那夜迦除了“双身象头，抱持相合”外，还有一种是“猪头、象头二身，各自胡跪”[5]。南宋法云编《翻译名义集》卷二“鬼神篇”也云：“频那夜迦，旧云频那是猪头，夜迦是象鼻，此二使者。”[6]根据《大使咒法经》的明确记载，凡是象头人身和猪头人身对应出现的，都是毗那夜迦。《毗那夜迦含光仪轨》中说：毗那夜迦有多种，或似人天，或似婆罗门，或现男女端正容貌。以象头示现有譬喻意思，意为如象王虽有嗔恚能力，但能驯伏于随养育者和调御师；尽管示现象头人身，亦能皈依佛。

法国集美博物馆藏千手千眼观音变（编号MG17659）绘于981年，在下方两角各

1 关于“婆薮仙”的研究参见：张元林《莫高窟北朝窟中的婆薮仙和鹿头梵志形象再认识》、王惠民《婆薮仙与鹿头梵志》，《敦煌研究》2002年第2期。

2 《十二天供仪轨》，《大正藏》第21册，第385页中。

3 《不空绢索神变真言经》卷八，《大正藏》第20册，第269页上。

4 《百论疏》，《大正藏》第42册，第244页中。

5 《大使咒法经》，《大正藏》第21册，第302页上。

6 ［南宋］法云编：《翻译名义集》卷二“鬼神篇”，《大正藏》第54册，第1086页中。

有一明王，明王的前面分别有猪头神、象头神，榜题分别为“毗那鬼父”、“夜迦鬼母”（图4-13）。“毗那夜迦”四字分为“毗那”与“夜迦”，与“父”、“母”组合来表示男、女，符合经文中记载毗那夜迦为夫妇二人。有学者指出，因为中国传统文化不允许或排斥男女相抱像的存在，《大使咒法经》中有毗那夜迦的双身像，却又折衷出“各自胡跪”像，汉传的密教图像顺利地选择了后一种毗那夜迦像的表现方法。由此猪头和象头的毗那夜迦天可以推断，这铺已经没有主尊的经变画属于密教观音类题材[1]。



图4-13 千手千眼观音经变，敦煌藏经洞绢画，北宋，法国集美博物馆藏（编号MG17659）

唐朝时，中原地区密教观音信仰跟随密教信仰的流布而逐渐高涨，密教观音图像在经历了唐初的单龛造像样式之后，到盛唐时逐渐演变成内容复杂的密教观音经变，五代、宋初一直流行不衰。柏孜克里克的密教观音经变已经残损，经变下半部分的图像样式与敦煌莫高窟盛唐以后的密教观音经变是一脉相承的，题材和图像样式的来源依然与汉风佛教艺术的影响有关，其艺术风格却与五代、宋时期的佛教壁画更为接近，并且带有浓厚的回鹘民族风格。例如，功德天丰满方圆的脸型与敦煌莫高窟五代时期的回鹘公主供养像相似，婆薮仙及其随从的形象和表情有些呆板，人物姿态动作有些僵硬，突出人物四肢关节、骨头的表现方式在敦煌壁画中却不曾见到。

三、药师净土经变

药师经可能是来自印度西北边境或中亚的一部佛教大乘经典，大约在二、三世纪时问世。经典是释迦牟尼在广严城乐音树下应文殊菩萨之请而宣说，经文记述当今东方世界有七个佛国，其中最远的第七国净琉璃世界，其教主即药师佛。在这个如同西方阿弥陀佛国的净土世界中，药师佛在东方琉璃净土世界中说法。药师信仰在印度未曾受到重视，中国西行求法高僧的行记中完全没有关于印度药师佛及其

1 王惠民：《敦煌毗那夜迦像》，《敦煌学辑刊》2009年第1期，第74页。

信仰的记录，而且印度早期佛教造像中也没有药师佛的形象。1931年，克什米尔吉尔吉特附近的窣堵坡中发现了较早的珍贵文献——几本六、七世纪时的梵本药师经。药师信仰在中国流布的年代却更早，南北朝时就有信仰或诵读药师经而获得福报的故事在民间流传。东晋至唐之间有五部药师经汉译本出现，至少有八种注疏，有关药师信仰的写经、诵经、造像等文献、实物资料数量众多。现存的药师图像中，敦煌就保存了自隋至西夏的药师经变110余铺，是研究药师图像和药师信仰的重要资料。

柏孜克里克石窟第18窟主室南侧壁绘药师经变一铺（图4-14），是回鹘高昌时期的作品，格伦威德尔的《中国新疆的古代佛教遗迹》和勒柯克的《中亚古代后期的佛教》两部著作都记载了此经变，并刊载了经变图像。经变延续了唐以来盛行的经变图像样式，与敦煌药师经变的构图有诸多相似之处。经变以药师佛为中心，前来听法的菩萨、弟子、药叉大将等围绕四周，组成药师法会，法会的下方绘“大愿”与“横死”。佛座是六角形的束腰莲座，佛端坐莲台之上说法，左手施禅定印，右手施说法印。佛身穿绿色内衣，领口处镶嵌红边，袖口处镶嵌以白色为底的花边。内衣的领口较低，与汉式僧祇支上类似的蝴蝶结已束至腹部。佛的内衣外披红色袈裟，与敦煌壁画中同时期的汉式袈裟样式有明显的区别。佛身后的背光与圆光以红绿



图4-14　药师经变，柏孜克里克第18窟主室南侧壁，回鹘高昌时期

两色为主，以不同形状的波折纹和圆点等图纹组成装饰圈。佛的面部以及头光以上的部分已经破损，无法识别。药师佛左右是胁侍大菩萨，同样坐六角束腰莲台，左边的菩萨双手合十，右边的菩萨施禅定印。药师经典中都提到药师佛有两大胁侍菩萨，日曜菩萨和月净菩萨，或称日光、月光菩萨，隋代以来的药师经变中都有两位菩萨协侍左右。以上部分人物的排列与敦煌药师经净土变完全相同，佛座下两侧的十二药叉大将、九曜、“大愿”与“横死”图却有明显的特殊之处。

佛座左侧的四位菩萨身后是十二位药叉大将，分三行排列，每行二男二女间隔站立，他们身穿大袖长袍的汉式服装，男神将双手在胸前执笏，女神将双手在胸前作揖。他们的头冠或发髻上分别配置兽头，与十二生肖对应，配置情况为鼠头（男像）、牛头（女像）、虎头（男像）、兔头（女像）、龙头（男像）、蛇头（女像）、马头（男像）、羊头（女像）、猴头（男像）、鸡头（女像）、狗头（男像）、猪头（女像）。与柏孜克里克不同的是，敦煌药师经变的十二药叉大都分两组排列在佛的两侧或下方两角。莫高窟隋第433窟窟顶东坡的十二药叉穿着菩萨装，跪立在佛的两侧。晚唐第147窟北壁药师变中，主尊正前方的亭台建筑上，集中了十二位神王，未分组排列，与柏孜克里克的图像仍然不同。与柏孜克里克石窟相同的情况出现在初唐第220窟，北壁以药师七佛为中心的经变中，十二药叉为身着甲胄、头戴宝冠的武将装束。穿着甲胄的十二药叉头冠上配饰了动物头像，通过辨识的有蛇、兔、虎等动物形象，可以确定十二药叉头上的兽头与十二生肖相对应。到目前为止，尚未能从经典或文献中找到十二生肖与十二药叉对应的记载，《敦煌石窟全集·弥勒经画卷》提出，图像的表现可能受到《大集经》卷二十三“虚空目分”的影响，经文中指出：南方、西方、北方、东方的海中各有一山，山上有窟，是往昔菩萨的住处。南方琉璃山上有蛇、马、羊在窟中修行；西方颇梨山上有猴、鸡、犬在窟中修行；北方银山上有猪、鼠、牛在窟中修行；东方金山上有狮、兔、龙在窟中修行。

十二药叉，又称为十二神王，中原地区在隋朝时开始流行神王信仰。据药师经的记载，跟随药师佛的圣众中有十二药叉大将，他们各带领七千药叉眷属向佛述说誓言：“我等今者，蒙佛威力，得闻世尊药师琉璃光如来名号，不复更有恶趣之怖。我等相率，皆同一心，乃至尽形归佛法僧，誓当荷负一切有情，为作义利饶益安乐。随于何等村城、国邑、空闲林中，若有流布此经，或复受持药师琉璃光如来名号，恭敬供养者，我等眷属卫护是人，皆使解脱一切苦难；诸有愿求，悉令满足。或有疾厄求度脱者，亦应读诵此经，以五色缕，结我名字，得如愿已，然后解结。”[1]十二神王不仅是护卫药师经信徒的神，诵读其名号便可拔出一切业障。释迦世界的十二神王进入药师经变，并成为经变的代表特征之一，突出了神王信仰，可能重在强调药师信仰注重救度现世的苦难。佛座右侧的四身胁侍菩萨身后是九曜星君，孟凡人在介绍该经变内容时逐一辨认了星君形象：

> 太阳，男像，戴王冠，以双手捧太阳。
>
> 太阴，女像，双手捧圆月。
>
> 荧惑（火星），罗刹形，马冠，四臂，分持剑、戟、刀、箭等。
>
> 辰星（水星），女像，猿冠，手持笔砚。
>
> 岁星（木星），男像，猪冠，双手捧华果。

---

1 《药师琉璃光如来本愿功德经》，《大正藏》第14册，第408页中。

太白（金星），女像，鸡冠，弹琵琶。

镇星（土星），老婆罗门形，牛冠，手拄杖。[1]

罗睺、计都为罗刹形，分别左手持剑，足踏龟，或右手握剑，左手持蛇，足踏狐。

经变中七星的形象与《梵天火罗九曜》的记载相符，罗睺和计都的形象则完全不同。在药师净土变中加入九曜星君是少见的现象，据孟凡人的研究，九曜星君形象的出现可能与《药师琉璃光如来本愿功德经》中"星宿变怪难"、"日月薄蚀难"有关，而且在唐以后五星形式流行，该经变受到了来自中原内地密教图像的影响。

药师佛台座下方画"大愿"和"横死"图，每幅小画旁边有红地黑字的榜题，榜题块内大都题写汉文，有数个题记块内用回鹘文书写。依据题记块的数量计算，共有"大愿"与"横死"图三十幅。依据孟凡人对图像的分析，佛台左侧画"大愿"图，其中部分内容明显来自《药师琉璃光如来本愿功德经》第一、二、三、六、十、十一诸愿，部分内容与第四、八、九愿有关系。"横死"图表现了《药师琉璃光如来本愿功德经》中除"堕崖"、"毒药诅咒"之外的七横死。与敦煌常见的药师净土变相比较，此铺经变"大愿"与"横死"的内容和排列顺序有很大的不同，与《药师琉璃光如来本愿功德经》的记载也有出入，难以用汉译本的经典来解读图像。因此，有观点认为回鹘文译本的经典可能是图像绘制的依据。

四、地狱变相图

柏孜克里克第18窟主室北侧壁有地狱变相图一铺，上部画六道轮回的五道，从残存的画面可以辨认出左侧有饿鬼道、阿修罗道，右侧有畜生道、人间道（图4-15）。画面的下部是众生在地狱中遭遇的种种痛苦、可怖之状，有刀山受刑、刀砍斧斫、火烧水煮、猛兽攻击、油镬烹炸等酷刑，地狱中对罪人施刑的都是兽头人身的罗刹恶鬼，阴森恐怖之像让人不寒而栗。画面中间和两侧有回鹘文题记。



图4-15　地狱变相图，柏孜克里克第18窟主室北侧壁，回鹘高昌时期

1　孟凡人：《新疆柏孜克里克窟寺流失域外壁画述略》，载孟凡人著《新疆考古论集》，兰州大学出版社，2010年，第202—232页。



图4-16　地狱行刑图，库木吐喇第79窟主室北壁

库木吐喇第75、79窟是回鹘人在龟兹改建或重建的洞窟，壁画风格融汇了回鹘风格与唐代风格，壁画中的回鹘供养人像直接证明了回鹘人曾经亲自参与佛事活动。第79窟主室北壁的地狱变是值得关注的图像，经变位于北壁上层千佛图像之下，高38厘米，长128厘米（图4-16）。画面采用长卷式构图，一条竖线将画面分隔成两组，第一组以鬼王为中心，表现鬼王审讯世俗人的情景。三头四臂的鬼王交脚坐在方台上，肌肤呈蓝色，怒目圆瞪，毛发直立，身后有放射状的背光。一身绿色肌肤的鬼卒单腿跪立在鬼王前，与鬼王的装扮相同，裸露上身，腰间束裙。鬼卒左手牵绳索，身后的绳索系在五人脖颈上，他们穿着龟兹世俗装，双手被缚在身后，分两排跪地。他们身后有羊首人形的鬼卒正抓住一人的头发将其推进地狱。怪异的鬼王和鬼卒，以及在世俗人身后熊熊燃烧的火焰，营造出地狱中可怖的氛围。第二组画面更加恐怖，表现地狱中的种种酷刑，锯解、兽食等。

第75窟主室正壁画六趣轮回图，主尊地藏菩萨为比丘形，结跏趺坐，穿汉式袈裟，双手结禅定印，手上托钵。钵中放射出六条墨线，与地藏两侧的图像相连，分别表现天、人、阿修罗、畜生、饿鬼、地狱六道轮回（图4-17）。

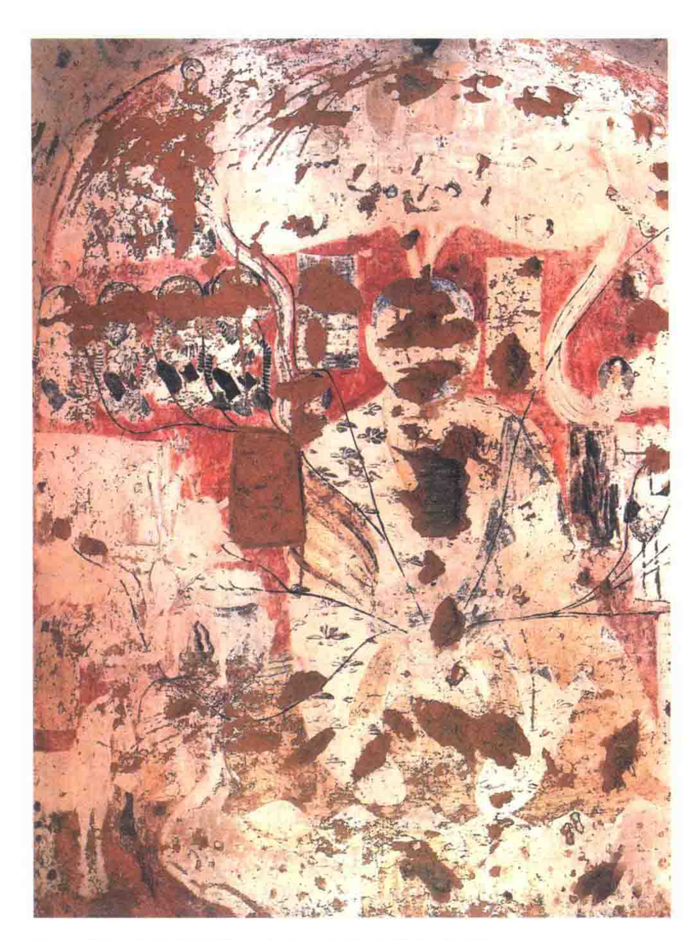


图4-17　六趣轮回图，库木吐喇第75窟主室正壁

印度佛教经典中有众多关于地狱的记述，关于地狱的位置、名称、数量的说法纷繁复杂。中

国地狱思想的出现与流行源自佛教的传入，早在东汉时期，有关地狱的佛经已有汉文本译出，到隋唐时已多达十余种。在经历了中国传统文化的融合与渗透之后，至五代、宋时期，形成了有中国文化特征的冥报思想。

有关地狱的图像早在印度小乘佛教时期就已经出现，唐义净译出的小乘一切有部的《根本说一切有部毗奈耶杂事》经典中，记载寺院中图绘“五趣生死之轮”和地狱变。印度阿旃陀石窟壁画和斯瓦特地区出土的造像中都有表现地狱的图像。新疆克孜尔第199窟的地狱图是七世纪时期的作品，画面采用长卷式构图，如实地描绘地狱的惨烈情状，如遭受地狱之火炙烤、恶鬼驱赶追杀、恶鬼臼中人头等。克孜尔的地狱图可能源于印度，注重以图像释读经典对地狱种种苦难的描述。

在佛教地狱思想和图像的传播与影响之下，北朝隋唐时期，中原地区的石窟、寺院造像中都出现了表现地狱的作品。从相关史籍的记载可以了解到中原的地狱图像将地狱作为六道轮回的内容之一，在表现地狱的惨烈情状之时，增加了检校亡人人间善恶的内容，与印度、西域图像的不同是受到了轮回报应思想的影响。敦煌地区的地狱图像与中原又有些不同，在唐代壁画中，地狱不是作为主要表现的题材出现，而是在卢舍那法界像、观音经变、观无量寿经变、宝雨经变、佛顶尊胜陀罗尼经变等图像和经变中图绘了地狱的内容[1]。晚唐以后的地狱变中增加了地藏、阎罗、五道转轮王。榆林窟第33窟主室东壁门上的地狱变以地藏为中心，两侧延伸出六道，地藏左右两侧中部画地狱的内容。左右侧下部分别画阎罗王、五道转轮王坐于几案前审查亡人的画面。

柏孜克里克的地狱变相图以五道轮回与地狱相结合，图像样式明显有来自中原的影响，但却没有增加五代、宋以后流行的冥报思想，没有表现检校人间善恶的图像，画面下部全部表现地狱的种种苦难，强调对地狱的描绘与表现。库木吐喇则将地狱变和六道轮回图分别绘制，在吴焯《库木吐喇石窟壁画的风格演变与古代龟兹的历史兴衰》和李树辉《库木吐喇石窟第75、79窟壁画绘制年代和功德主身份研究》等论文中都关注了这两铺图像，认为石窟壁画和榜题反映了轮回报应思想，地狱思想与生死观念糅合，这些内容来自汉传佛教，是汉传佛教西渐的产物，但是两窟的地狱变壁画亦带有摩尼教的特点[2]。

五、毗沙门天王图

从现有的图像资料中可以发现，毗沙门天王图在柏孜克里克曾经受到青睐，至少在回鹘时期的第15、17、20窟中有留存。其中第20窟的图像最让人难忘，主室左右侧对应壁面各画毗沙门天王图一铺，图像中人物众多，描绘精美，从视觉上给观者以气势恢宏之感。

1 参见殷光明著《敦煌壁画艺术与疑伪经》第七章“敦煌石窟中的地狱图像与冥报思想”，民族出版社，2006年。

2 吴焯：《库木吐喇石窟壁画的风格演变与古代龟兹的历史兴衰》，载张国领、裴孝曾主编《龟兹文化研究（三）》，新疆人民出版社，2008年；李树辉：《库木吐喇石窟第75、79窟壁画绘制年代和功德主身份研究》，《敦煌研究》2008年第4期，第36—42页。



图4-18　行道天王图，柏孜克里克第20窟主室右壁，回鹘高昌时期

右壁的图像由三组人物组成，中间部分以骑白马穿戎装的毗沙门天王为中心，同时也是整铺画面的中心，天王的上半身已经残毁（图4-18）。白马脚踏祥云，马蹄间还有一只呲牙咧嘴跟随白马奔跑的猎犬。白马身旁有两位戴幞头、腰间佩大刀和短剑的世俗人物，穿蓝色长袍的男子跟随白马向前疾走，穿绿色长袍的男子面朝白马、背对观者，右手指向身后，彷佛在指引白马前行。白马前有两位天女，形象已经模糊。白马后有一位穿着铠甲装的护卫和婆罗门形象的人物。

白马前方的一组人物以身穿铠甲的天王为中心，天王的上半身已近漫漶，还可以依稀辨认天王双手在胸前水平持矢，左侧悬挂一柄有白桦树皮的弓。天王双脚坚定地踩在群山之间。天王右侧跪坐一鬼形人物，长发竖立，额上戴红巾，有三只眼，面部为绿色，张口露牙，两颗獠牙向上伸出。恶鬼肩批红巾，穿镶嵌绿色装饰边的红色下装，腰间佩蓝色腰带，双手持两支长剑。画师用刚劲有力的线条刻画出恶鬼袒露的肌肉，显得有些僵硬与程式化。天王左侧有四位人物，最下方是跪坐的世俗书写官，戴幞头穿绿袍，左手端砚台，右手执笔，笔尖放在唇间，其神情彷佛正在思考如何书写。书写官身后是红发竖立、面为绿色的鬼形人物，双手抱箭囊和剑，跟随天王。再往上是手举杯的魔神和天女，其形象已难以仔细辨认。

白马身后的一组人物与上述人物组构图相同，天王脚踏群山，右手握长花杆，右侧的婆罗门形人物同样双手握住花杆。天王左侧是双膝跪地、全身肌肤为绿色的鬼形人物，双手持红色棒状物。鬼形身后有一位可爱的童子，双手捧大盘高举头顶，盘中盛鲜花前来供奉。这两位天王分别被定名为东方提头赖托天王（持矢者）和毗楼勒天王。

左壁的图像构图方式相同，仍然以毗沙门天王为中心，两侧有带领眷属的天王护卫（图4-19）。中间一组人物众多，毗沙门天王站立在图像的右上角，面对追随其后的男女眷属。毗沙门下方的场面令人惊讶，力士、猎狗和世俗人正在奋力追捕鸟头、人身、有双翅的金翅鸟。穿红色长袍、黄色长靴的世俗人物抛出长绳套住金翅鸟的脖子，猎犬抓住其右腿并张嘴撕咬，力士则一手抓住其右臂，一手高举狼牙棒，正欲猛烈敲击。金翅鸟头上的黑色羽毛高耸，张开双翅，举起双臂展开如鹰爪般的手爪，转头望向身后追赶的人群和猎犬，毫无畏惧之色。整铺壁画动态十足，充



图4-19 毗沙门天王图，柏孜克里克第20窟主室左壁，回鹘高昌时期

满紧张的搏斗气氛，有惊心动魄之感。

上述图像以毗沙门天王为中心，是高昌毗沙门信仰流传的证据，并且与敦煌晚唐、五代、宋以后的毗沙门图像和信仰有些关联。日本学者松本荣一在《敦煌画的研究》一书中，将右壁的图像定名为“天王行道图”，现有的研究成果大都采用了此说法。左壁的图像被定名为毗沙门天王图。《长阿含·世纪经》、《起世经》、《起世因本经》、《大楼炭经》均有四天王品，记载毗沙门天在须弥山北方有三大城廓，城廓之间有那稚尼池及迦毗延多苑，毗沙门天欲率众游行苑池，提头赖托天王、毗楼勒迦天王、毗楼博叉天王即率领诸小王及众眷属前往追随，并且“有五夜叉，恒常随逐，侍卫左右，为防护故。何者为五？一名五丈、二名旷野、三名金山、四名长身、五名针毛”[1]。孟凡人指出，此铺图像的出现与这些经典中关于四天王的记载有关[2]。松本荣一则认为此图像是根据不空《毗沙门仪轨》而来，与传说的毗沙门救护安西城有关[3]。《中国新疆壁画艺术·柏孜克里克石窟》的图版说明沿用了此说法。

左右两壁对应的图像中都出现了一只凶狠的猎犬，经文中对此毫无记载，而其他毗沙门图像中有鼠的形象陪伴在天王左右，所以在松本荣一的研究中出现了这样的分析，认为图像中的猎犬是由鼠演变而来[4]。松本荣一的观点获得了后来研究者的支持，张永安《敦煌毗沙门天王图像及其信仰概述》和孟凡人《新疆柏孜克里克窟寺流失域外壁画述略》都沿用了此说法。孟凡人在其研究中列举了三条资料来说明西域关于鼠的记载：一是不空译《毗沙门仪轨》，仪轨中记载天宝元

---

1 《起世经》卷六，《大正藏》第1册，第341页上。

2 孟凡人：《新疆柏孜克里克窟寺流失域外壁画述略》，载孟凡人著《新疆考古论集》，兰州大学出版社，2010年，第220页。

3 ［日］松本荣一著：《燉煌畫の研究》，同朋舍，東方文化學院東京研究所刊，1937年，第456頁。

4 ［日］松本荣一著：《燉煌畫の研究》，同朋舍，東方文化學院東京研究所刊，1937年，第456頁。

年安西（龟兹）城被敌兵围困时，毗沙门天在北门楼上现身救护，金鼠咬断敌人的弓弩，协助天王成功解围；二是《宋高僧传》卷一《不空传》记载了相同的事件。毗沙门天解救安西城的故事流传广泛，并促成了毗沙门信仰在西域和敦煌民间的流行，毗沙门天一度代替了城隍神，成为城池的守护神，担当起护卫平安的使命；三是《西域记》卷十二"瞿萨旦那国（于阗）"条记载金鼠助于阗王退兵的故事。安西与于阗都流传着鼠护国的传说，鼠几乎成为神话般的动物，进入寺院壁画和版画之中，成为被崇拜、景仰的对象。在古代印度，毗沙门天和鼠早有联系，因为毗沙门天兼有财神的职能，鼠和毗沙门天在一起，不仅成为了财神的象征，而且也成了毗沙门天的象征。但是，在印度早期的佛教造像中，并没有发现毗沙门天与鼠结合的图像[1]。在柏孜克里克第17窟残存的毗沙门天王图中（图4-20），左下方世俗人脚下尖嘴小耳的动物即是鼠，与猎犬在壁画中的位置相同，因此将犬和鼠的故事联系起来。



图4-20　毗沙门天王残图（线描图），柏孜克里克第17窟，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现

已有的研究成果对图像的内容和表达的信仰都有分析与讨论，但仍然有诸多的问题没有解决。图像中天王以及其他人物的身份还有待进一步讨论。上述经典《四天王品》中都讲述了毗沙门天邀请三位天王同游苑池，第20窟左右两壁毗沙门天图表现了出游的主题，两铺对应的图像均以毗沙门天为中心，共有六身天王出现，右壁两侧的天王分别被定名为东方提头赖咤天王和北方毗沙门天王，左壁两侧的天王即南方毗琉璃天王和西方毗留博叉天王。为什么右壁同一铺画面中同时出现了两位毗沙门天？仅仅是为了构图的需要，还是有别的含义？松本荣一认为图像是根据《毗沙门仪轨》绘制，针对天宝元年（742年）解救安西的危难而表现，证据不足难以令人信服。四天王是佛的护法神，一般都守护在殿堂的四角，他们拥有相同的地位与职责，柏孜克里克图像中的各位天王均以出行方式表现，可能是作为佛法的守护者，在守护区内进行巡查。毗沙门天居于图像中心的重要位置，相同的图式反复图绘，表达了对毗沙门天王的崇敬与信仰之情，信仰的内涵带有高昌回鹘地区的民族特点，还有待进一步的探讨。

柏孜克里克毗沙门天王图及其传递的信仰可能有来自中原汉地的影响，其图像样式却与汉地有很大的差别。《宣和画谱》记载吴道子、燕筠、李升、孙知微等画家都曾图绘天王行道图，吴道子的画作收入徽宗皇帝的藏品中，足见此题材在中原地区流行的程度。出自敦煌莫高窟五代时期的行道天王图绢画提供了可供参考的图

1 张鹏：《毗沙门天与鼠》，《西域研究》2012年第1期，第93—100页。

像，图中所有的人物都在云端之上，向画面的右方前行（图4-21）。毗沙门天身着金铠甲，乘白马，回身望向身后。众多随从围绕左右，各持塔、幡、弓等。夜叉的脸部被画成魔鬼般的面容，手捧着珊瑚、金币、金瓶、火焰宝珠等贵重物品追随左右。白马后跟随着持笏的高官和佩戴华丽发饰的夫人，发饰是十世纪时流行的精巧样式。上方有连绵起伏的山峦，可能是毗沙门天守护的须弥山之北方，那里有毗沙门天的三大城廓、苑和池，画面左上方的建筑物可能代表城廓。右上方的功德铭中记有“水路天王行道时，施主徐汉荣一心供养”，榜题框两侧对称装饰花朵。白马后跟随的世俗人可能不是毗沙门天的侍从，而是题记中提到的施主徐汉荣及其家人。画面下方有水池，水中漂浮着莲花、童子、水鸟、张开大嘴的海妖和世俗装的女子像，女子和戏水的童子一样，仰望着毗沙门天。画面使用的颜色非常有限，相同的橙红色平涂在夜叉身体、铠甲以及云的边缘等很多地方，成为画面整体的主色调。云彩的多处本来涂了青色，现在仅残存少许。



图4-21　行道天王图，绢画，敦煌莫高窟，10世纪中叶，大英博物馆藏（编号Ch.xxxvii.002）

前述柏孜克里克第20窟右壁毗沙门天王图中间一组人物中，毗沙门天王骑着白马，与敦煌的行道天王图有些相似，同样被命名为行道天王图，图像的组成却更为复杂。白马旁边的世俗装人物、猎犬以及左右两侧增加的人物组等内容，都是高昌艺术家根据当地流传的经典和信仰的内容创造而来，与汉地的行道天王图和毗沙门天信仰保持着渊源关系，却又强烈地体现出回鹘民族的艺术独特性。

六、文殊变

柏孜克里克第39窟是长方形纵券顶窟，窟室西壁中部画云头纹组成的圆环装饰带，圆环内是文殊菩萨及其眷属（图4-22）。画面残损严重，依稀可以辨认文殊端坐莲台，莲台下是张牙舞爪、瞪眼摇尾的狮子，右下方穿红袍的昆仑奴用力地拉扯缰绳。圆环外画五台山风景，山峦重叠，山间寺塔林立，建筑形制各式各样，山间有

朝拜的行人，有的朝圣者正在塔前跪拜。在云雾缭绕的山间，不时出现小鹿的身影。画面中动静结合，表现了五台山信仰兴盛之时人们前往朝拜的盛况。与文殊变对应的是普贤变，经变的构图大致相同。云纹组成的圆环外是普贤菩萨的道场峨眉山，崇山峻岭之中有塔庙，有比丘参访朝拜。



图4-22 文殊变，柏孜克里克第39窟西壁中部，回鹘高昌时期

文殊、普贤变的题材和对应的布局方式源自汉地，经变的构图却有很大的差别。文殊、普贤像在洞窟中对应布局的方式在敦煌莫高窟有诸多的实例，并且从简单的单尊像逐渐演变为眷属众多的经变画。初、盛唐洞窟文殊骑狮、普贤骑象图以样式简单的尊像图为主，如初唐第331窟龛外南北侧分别画骑狮文殊和骑象普贤尊像，盛唐晚期第148窟南、北壁东侧分别画文殊骑狮和普贤骑象图，除了主尊之外，画面中还有用力驾驭狮、象的昆仑奴，在狮、象前虔诚地仰望文殊与普贤的童子。唐龙朔二年（662年）建成的第220窟龛外南、北侧骑狮文殊和骑象普贤图增加了陪伴左右的胁侍菩萨和天女。盛唐第172窟东壁南、北侧的文殊、普贤图图像样式趋于复杂，画面上方以云雾缭绕的山峦为背景，山上树木丛生，河水在山间流过。文殊、普贤前后出现了众多侍从，菩萨、天女、帝释梵天、天龙八部等等，画面中人物的衣裙飘举，经幡舞动，表现出一群人物飘然前行的动态。

中唐时期，文殊、普贤图固定在西壁龛外两侧对称布局，图像样式简单的文殊、普贤图逐渐失去了吸引力，画有背景山水和众多胁侍人物的文殊、普贤变成为富有魅力的图像，这一现象在晚唐洞窟也得以延续。敦煌莫高窟第159窟是中唐最精彩的洞窟之一，西壁龛外两侧画文殊、普贤变，文殊骑狮、普贤骑象向龛内相向而行，主尊为四分之三侧面，身旁有众多胁侍人物陪伴，胁侍菩萨、帝释天、天王、力士、昆仑奴等，众天人的脚下云雾围绕，幡幢在高处摇曳，主尊菩萨华盖的两侧画有背景山水，山峦起伏，树木葱郁，白云缠绕在山间（图4-23）。图像中还出现了文殊道场五台山，第159窟文殊变下方画五台山图屏风画，左起第一扇屏风上有雄伟的主峰，山脚下有四合院建筑般的寺院，院内中央有正殿，两侧阁楼相望。寺院外，山路崎岖，路途中有打坐参禅的比丘，游山朝拜的行人。第二扇屏风山顶之上的圆光中有骑狮驾云而来的文殊菩萨，两侧的圆光中有礼拜供养形象。山下有数座塔和寺庙建筑，有信仰者跪拜于前。

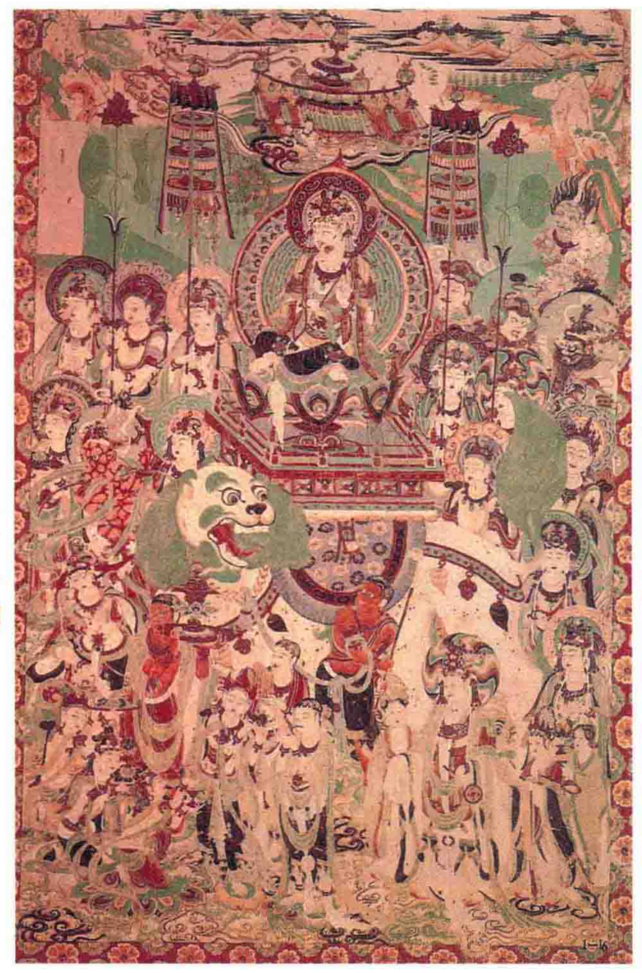



图4-23 文殊变和普贤变，莫高窟第159窟西壁龛外南北侧，中唐

从经典的传译看，文殊信仰最早与东晋时佛驮跋陀译出《大方广佛华严经》有关。《华严经》中说："东北方有菩萨住处，名清凉山，过去诸菩萨，常于中住。"[1]经文中说有文殊菩萨居住在清凉山中，而北魏时期五台山已经被附会为清凉山，如《太平御览》引北魏郦道元《水经注》卷上曰："五台山……其北台之山冬夏常冰雪，不可居，即文殊师利常镇毒龙之所，今多佛寺，四方僧徒善信之士多往礼焉。"[2]唐朝初年，五台山被公认为文殊菩萨的道场，唐王朝的统治者也极力推崇五台山。唐太宗曾说"五台山者，文殊閟宅，万圣幽栖，境系太原，实为我祖宗植德之所，切宜神祇畏"[3]。唐高宗龙朔年间（661—663年）频敕山门会赜前往清凉山检行圣迹，为五台山信仰的发展起到了推动作用，唐慧祥《古清凉传》卷下详细记载了此事："唐龙朔年中，频敕西京会昌寺沙门会赜共内侍掌扇张行弘等，往清凉山，检行圣迹。赜等，只奉明诏，星驰顶谒，并将五台县吕玄览、画师张公荣等十余人，共往中台之上。……从南向北，凡是古迹，悉追寻存亡名德，皆亲顶礼。赜等，既承国命，目睹佳祥，具已奏闻，深称圣旨。于是，清凉圣迹，益听京畿；文殊宝化，昭扬道路。使

1 《大方广佛华严经》卷二九，《大正藏》第9册，第589页下。
2 ［宋］李昉等撰《太平御览》卷四五引北魏·郦道元《水经注》卷上，中华书局，1960年影印本，第215页。
3 转引自［清］觉罗石麟撰《山西通志》卷一七一，《文渊阁四库全书》本。

悠悠溺丧，识妙物之冥泓，蠢蠢迷津，悟大方之幽致者，国君之力也。非夫道契玄极，影响神交，何能降未常之巨唱，显难思之胜轨。千载之后，知圣后之所志焉。赜又以此山图为小帐，述略传一卷，广行三辅云。"[1]会赜往五台山时带画史张公荣同行，将五台山图画为"小帐"，推动清凉圣迹、文殊宝化在京畿一带流行，文中还重点提及五台山信仰的重要推动者，"圣后之所志"。武则天证圣元年（695年）于阗高僧实叉难陀奉诏再译《华严经》八十卷，三十九品，历时五载，为五台山信仰的发展带来了新的推动力。

唐开成至大中年间（838—847年），日本僧人圆仁入唐求法，并撰写《入唐求法巡礼行记》，详述其亲历唐文宗、武宗、宣宗三代，地涉今江苏、安徽、山东、河北、山西、陕西、河南七省的见闻。卷三记载了他在五台山的见闻，中台"中间一塔，四角，一丈高许。在两边者团圆，并高八尺许。武婆天子镇五台所建也。武婆者，则天皇是也"；北台"台头中心，有则天铁塔，多有石围绕"；西台上龙池东南"有则天铁塔一基，圆形无级，高五尺许，周二丈许"；东台"西北有则天铁塔三基，体共诸台者同也"[2]。宋代延一撰《广清凉传》还载，武后"敕万善寺尼妙胜，于中台造塔"，且"遣内侍黄门金守珍，就山供养。显庆设斋。乃供万菩萨。是日，忻代诸处，巡礼僧数盈一万，皆云万圣赴会。普施一环钱。一万缗，别施菩萨。内侍与州县，具达朝廷"。由斯斋会，"台山复兴"[3]。武则天敕建清凉寺和铁塔直接推动了五台山文殊信仰的形成与流布。

五台山化现图的流布与武则天也有很大的关系。《广清凉传》卷上记载："长安二年（702年）五月十五日。建安王仕并州长史，奏重修葺。敕大德感法师，亲谒五台山。以七月二十日，登台之顶。僧俗一千余人，同见五色云中，现佛手相，白狐白鹿，驯狎于前。梵响随风，流亮山谷；异香芬馥，远近袭人。又见大僧，身紫金色，面前而立。复见菩萨，身带璎珞，西峰出现。法师乃图画闻奏。帝大悦，遂封法师昌平县开国公，食邑一千户，充清禅寺，主掌京国僧尼事。仍敕左庶子侯知一、御史大夫魏元忠，命工琢玉御容，入五台山，礼拜菩萨。至长安三载（703年），送向清凉山安置。"[4]感法师所画佛手相、大僧、菩萨等内容，应该是在五台山所见的灵异现象，即《五台山化现图》。外来僧人也前来模写五台山化现图，"（唐开成五年七月）十八日，南天竺三藏法达边，写取五台山诸灵化传碑等"。头陀僧义圆赠予圆仁法师五台山化现图，"欲向长安发去。头陀僧义圆见雇博士，自出帔袄子一领，画五台山化现图，拟付传日本国。为待画毕，不得发去……廿六日，画化现图毕。头陀云：喜遇日本国三藏，同巡台，同见大圣化现。今画化现图一铺奉上，请将归日本供养，令观礼者发心，有缘者同结缘，同生文殊大会中也"[5]。

柏孜克里克的文殊变以圆环内文殊及其眷属的组成延续了敦煌的图像样式，对五台山图则进行了全新的创造，云头纹组成的圆环以及圆环外图绘五台山

---

1 ［唐］慧祥撰：《古清凉传》卷下，《大正藏》第51册，第1098页中。

2 ［日］圆仁撰：《入唐求法巡礼记》卷三，上海古籍出版社，1986年，第119—123页。

3 ［宋］延一撰：《广清凉传》卷一，《大正藏》第51册，第1106页下。

4 ［宋］延一撰：《广清凉传》卷一，《大正藏》第51册，第1106页下。

5 ［日］圆仁撰：《入唐求法巡礼行记》卷三，上海古籍出版社，1986年，第134页。

的样式都是其他地区不曾出现的。尽管图像样式有一些差别，可以确定的是柏孜克里克画有五台山图的文殊变就是在上述文殊信仰和五台山图流布的潮流影响之下出现的。高昌回鹘民族在接纳中原佛教艺术的同时，不断地在其中注入当地的文化，回鹘艺术家参考了汉风艺术并按照自己的理解进行新的创造。

七、争分舍利图

吉木萨尔县城北的高昌回鹘佛寺遗址是高昌回鹘时期的王家寺院。在这个原本不适合修建石窟的平坦绿洲之上，因受到佛教文化和信仰传播的感染，在人群聚居的繁华场所修建了殿堂式与洞窟式建筑结合的寺院，彰显着皇家的功德。寺院中的壁画与高昌回鹘壁画一脉相承，壁画的题材、构图、人物形象等方面又别具风格，丰富了回鹘艺术的内容。西大寺精美的壁画中，最值得注意的是S105殿内残存的争分舍利图，《新疆吉木萨尔高昌回鹘佛寺遗址》、《北庭高昌回鹘佛寺遗址》两份考古报告分别记载了图像内容[1]，《北庭高昌回鹘佛寺争分舍利图试析》、《北庭西大寺所反映的高昌回鹘佛教特征》等论著从图像构成、人物形象、战争场面的民族特点以及情节入手，讨论争分舍利图的经典来源、信仰派别、图像渊源以及民族特征等问题[2]。

北庭S105殿东壁砌佛坛，雕塑右胁卧、累足佛涅槃像，塑像腹部以上残毁。北壁佛坛上塑像残毁，仅残留半圆形足踏。殿内北壁、西壁残存壁画。雕塑和壁画均以涅槃为中心，西壁残存争分舍利图，是经典中记载的佛涅槃时经历的临终遗教、双树病卧、纳棺、荼毗、分舍利、起塔供养等阶段之一。《佛所行讚·分舍利品》、《佛本行经·八王分舍利品》、《大般涅槃经》卷下、《长阿含经·游行经》等经典记载了八王分舍利的佛传故事，讲述佛在拘尸那城涅槃，佛陀肉身荼毗之后得舍利，"诸力士众，即以金罂收取舍利，置宝舆上，烧香散华，作众伎乐，还归入城。起大高楼而以舍利置于楼上，即严四兵，防卫守护。唯听比丘及比丘尼，得入礼拜，种种供养。"摩揭陀阿阇世王听闻之后说："世尊在世，亦是我师。般涅槃时，恨不临见，我之族姓，及与世尊，皆是刹利，汝今云何，独收舍利，置高楼上，而严四兵防卫守护，不分余人？汝便可以一分与我，我欲于国起妙兜婆，兴诸供养。若能见许，永通国好；不见许者，兴兵伐汝。"[3]其余七国听闻佛涅槃，均派遣使者从四面八方赶来，一为吊唁世尊，二为分取舍利。拘尸那人却拒绝了他们的要求，以阿阇世王为首，各国纷纷派遣全副武装的军队兵临拘尸那城下。经文仅仅记述八国争夺舍利的紧张氛围，并没有发生兵临城下的交战之事，同时还有拘尸那城的婆罗门卢那出来阻止战争的爆发，并主持分舍利。

1 中国社会科学院考古研究所新疆工作队：《新疆吉木萨尔高昌回鹘佛寺遗址》，《考古》1983年第7期，第618—623页；中国社会科学院研究所编著：《北庭高昌回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年。

2 古丽比亚、柴剑虹：《北庭高昌回鹘佛寺争分舍利图试析》，载敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，世界图书出版公司北京出版公司，1996年，第167—171页；栾睿：《北庭西大寺所反映的高昌回鹘佛教特征》，《西域研究》2004年第1期，第59—64、118页。

3 《大般涅槃经》卷三，《大正藏》第1册，第206页下—207页上。



图4-24 八王分舍利，北庭佛寺遗址S105殿西壁，回鹘高昌时期

殿内壁画即以分舍利的佛传故事为依据，残存的壁面有诸国国王领兵向拘尸那城进发、进攻拘尸那城，以及主持分舍利的婆罗门立于城门中间的部分画面（图4-24）。据考古报告的描述，残画分为北部诸王行进图和南部攻城图两大部分。北部残画以山峦为界，分为上、中部行进图和下部供养人像三个单元。两山之间的一组行进图最完整，画面中间是骑白象的国王，王交脚坐在象背上，束发戴冠、顶露发髻，冠下垂发披肩，头后红绿两色的宝缯飘动。王的脸型方圆，曲眉大眼，高鼻梁，耳戴大耳珰，头部后有圆光。王身穿铠甲，身甲外披红色披风。白象张着大嘴，象牙外露，腿略微弯曲呈行走状。王前有四身骑士引路，分别吹画角、击钹、持旗，后有五身骑士追随，第一身为王持伞盖，有的执旗，均穿着铠甲装。王和武士的甲服以红色为主，是回鹘人偏好的颜色。

画面南部的攻城图与出行图相接，其中有部分内容可以辨认，城上的武士手持长矛、弓箭与城下武士拼杀，有骑士挥剑持盾，策马冲向城门。城墙中间是圆拱形城门，中间站立的光头人物，是经文中记载的婆罗门徒卢那，此人高鼻大口，上身袒露，斜披络腋，下身穿短裙，小腿绑豹皮，右手在前胸托钵，左手举至肩部，似乎正在尽力劝说，平息分舍利的纷争。

以雕塑或绘画的涅槃像为中心，与佛传故事结合的图像在新疆和敦煌的石窟中都遗存有丰富的实例。《北庭高昌回鹘佛寺争分舍利图试析》将西大寺的图像与克孜尔、莫高窟同类图像的构图方式与内容进行了比较[1]。新疆克孜尔石窟涅槃变

1 古丽比亚、柴剑虹：《北庭高昌回鹘佛寺争分舍利图试析》，载敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，世界图书出版公司北京出版公司，1996年，第167—171页。

以单幅画面表现与涅槃相关的佛传故事，克孜尔第205窟的争分舍利图位于西甬道内侧，单幅画面内表现了争舍利和分舍利两个场景，战争与分舍利表现在城门两侧。敦煌莫高窟涅槃变佛传故事画采用了汉族传统艺术中连环画式的构图，初唐第332窟涅槃变中八王分舍利场面独特，交战的军队骑马持盾扬戈，激战在波涛汹涌的河边，画面中没有画城池（图4-25）。依据壁画的榜题而知，盛唐第148窟涅槃变中有八个情节表现分舍利，阿阇世王求分舍利的情节中没有战争的场面，阿阇世王如同一位汉族帝王，头戴通天冠，穿汉式长袍，在文臣武将的陪同下，坐在驷马战车内向拘尸那城前行。城门处，穿着铠甲的举着军旗的将士守护。古丽比亚和柴剑虹分析，与龟兹石窟的单幅画面和莫高窟的连环画相比，北庭S105殿的争分舍利图采用了平铺直叙的形式，表现了小乘佛经中描绘的争分调解场面，但壁画激战的场面在经文中并无描述，并引用法显译《大般涅槃经》为证。壁画中还糅合了大乘《大般涅槃经后分》的内容，与克孜尔石窟的同类题材相近，有阿阇世王带头发难、遣兵围城、婆罗门出面调解等情节。



图4-25 涅槃经变·八王分舍利，莫高窟第332窟南壁后部，初唐

王穿着铠甲装，是根据回鹘亦都护（即最高统治者）的武服绘制，与克孜尔第205窟八王分舍利图中武士的铠甲十分相似，是萨珊波斯式的开胸铠甲，自魏晋传入以后，一直在新疆流传，直至二十世纪。武士的铠甲样式与王的不同，与莫高窟盛唐第130窟东壁涅槃变争分舍利图中的武士铠甲相似，是波斯特有的锁子甲，早在三世纪时传入内地，新疆阿斯塔纳古墓出土的唐骑马俑穿着相同的铠甲。与王者随行的队伍，前有奏乐的武士，后有持伞盖、旗帜的武士，红色的旗帜呈E字形，与莫高窟第156窟张仪潮出行图中的旗帜相似，旗帜上有新月或半月形图案，似乎也带有民族特征。

栾睿在《北庭西大寺所反映的高昌回鹘佛教特征》一文中提到北庭的争分舍利图将出兵行进与战争的场面等同表现，强调出行的过程，并且在画面中用连绵的山峦来隔断和连接场景，草原和山峦突出了空间效果，出行队伍中人物的装备和地理环境是北方游牧民族生活环境和地域的表现，将佛教故事人物本土化是北庭西大寺艺术的特征之一[1]。

据上述论著的研究与分析，北庭佛寺S105殿的八王分舍利图所依据的经典与克孜尔石窟大致相同，图像与敦煌莫高窟也有交汇之处，但是在壁画绘制过程中，艺术家将其与回鹘民族的现实生活紧密联系，回鹘民族特征明显。

1 栾睿：《北庭西大寺所反映的高昌回鹘佛教特征》，《西域研究》2004年第1期，第59—64、118页。

八、弥勒上生经变

北庭佛寺遗址E204洞龛平面呈梯形，后壁前砌长方形台座，台座上塑交脚弥勒坐像，塑像头部残缺，残存腰部以下躯体。腰间穿短裙，裙带垂至双足，足穿草鞋。龛北壁残存三段壁画，可见佛像、比丘、供养人像等，漫漶较严重。龛南壁是一铺大型经变，壁画中可见天宫建筑，从下往上分四层（图4-26）。第一层是红色的天宫墙垣，墙面墨绘卷草纹，墙垣上部米色地处同样墨绘卷草纹，墙垣顶部墨绘锯齿纹。墙垣上开设三座宫门，中间宫门大，两侧小。宫门上是庑殿顶的门楼，均为四柱三间式宝殿，穿过明间敞开的双扇红色大门，宝殿内置于莲花之上的宝珠发出耀眼的光芒。从中间宫门进入天宫外墙垣和内墙垣之间，正宫门前有一尊铠装交脚坐像。坐像的面部和头冠漫漶，冠顶向左右两侧散发出赭色波光，将画面分隔为上下两部分。下部坐像两侧各有四身供养天子跪于云朵之上，戴黑色高冠，穿大袖长袍，双手捧供盘，盘内是发光的宝珠。这一组人物两侧各有一株宝树，树冠呈桃形，树冠上有七个色彩各异的圆形图案。树的表现方式与吐峪沟第20窟十六观中的宝树相同。宝树外侧同样是长跪于云朵上、手捧供物的供养天子。第二进宫墙的宫门、城楼形制与外墙大致相同，宫墙外残存四组人物，正宫门前是两位有头光的护法神和三身供养天女。进入内宫墙后，进入眼帘的是画满水波纹的乐池，乐池内的天女脚踏祥云，手持乐器或其他宝物。乐池两侧各伸出一朵莲花，莲花上有八身天女排成三排。乐池边有天女正随着音乐翩翩起舞，两侧各有一组持乐器伴奏的天女乐队。第三层观看乐舞的是交脚铠装像及供养天女，铠装像与第二层的大致相同。第四层壁画严重漫漶，可见主尊的背光与头光，主尊两侧有诸多供养像，供养姿态与下部的供养天女相同。整铺画面线描刚劲匀称，人物造型丰富，构图的立体感和装饰性较强，色调明快，壁画中多处有回鹘文题记，是回鹘高昌时期的遗迹。

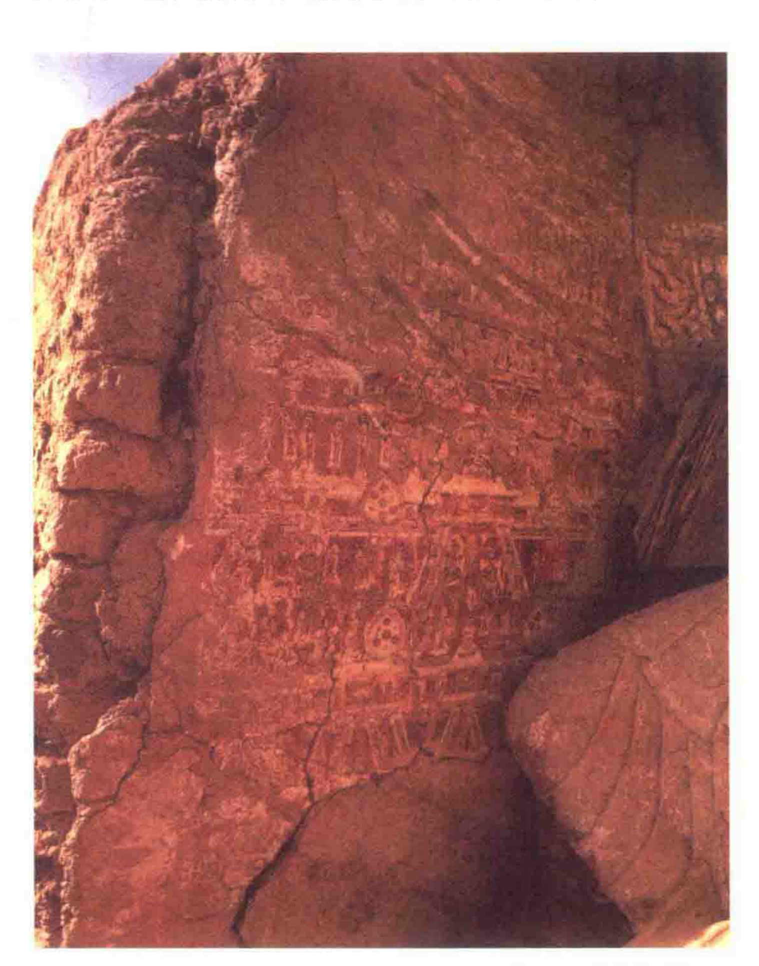


图4-26 弥勒上生经变，北庭佛寺遗址E204洞龛南壁，回鹘高昌时期

考古报告依据E204龛



图4-27　上下生合绘的弥勒经变，莫高窟第329窟北壁，初唐

的交脚塑像，将经变定名为弥勒上生经变，主尊交脚的坐姿来自中原[1]。交脚坐和倚坐是中国弥勒图像的主要标志，是受到阿富汗地区弥勒造像样式影响的结果。阿富汗喀布尔博物馆藏的巴米扬石窟彩绘的有三角靠背、兽座、交脚坐的弥勒，受此风影响，北凉石塔七佛菩萨造像中，弥勒菩萨统一采用交脚坐的坐姿。在"凉州模式"中，交脚坐和倚坐成为弥勒的特定坐姿，而受凉州模式影响的云冈石窟也延续了弥勒的特定坐姿。中原的弥勒图像又向西传播，敦煌石窟保存了大量的弥勒图像，可见到交脚和倚坐的弥勒像。隋代的上生经变绘制在洞窟顶，表示弥勒居住的天宫在天上。图像以弥勒在汉式大殿中说法为主，周围有诸多眷属，没有描绘兜率天宫的景象。初唐的弥勒经变同时表现了兜率天宫和下生世界（图4-27），天宫中仍然以弥勒为眷属说法为主，四周的建筑描绘精美。北庭佛寺E204龛内的交脚弥勒塑像与天宫壁画结合，在中原石窟中并未能找寻到相同的图像样式。虽然主尊的交脚坐姿来自中原，但是天宫壁画却是回鹘艺术家独特的创造，整铺壁画的构图、天宫中的人物都有强烈的民族特征，表现了回鹘民族心目中的兜率天宫，天宫的墙垣、宫门、门楼以及宫殿建筑依然采用了汉式建筑的样式。

弥勒上生信仰讲述释迦牟尼的弟子弥勒先佛入灭之后，以菩萨的身份入住兜率天宫，成为弥勒菩萨。56亿万年之后，将下到娑婆世界为佛。信仰弥勒上生世界的信徒祈祷死后到兜率天宫与弥勒菩萨在一起，56亿万年后与弥勒一起回到已经是净土的娑婆世界。弥勒上生信仰具有禅观与决疑的功效，通过禅观，信徒可以观见兜率

1　参见中国社会科学院考古研究所编著《中国田野考古报告集·北庭回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年，第56—63页。

天宫的种种美好景观。在释迦牟尼涅槃之后，娑婆世界无佛之时，在修行道路上有困惑不解之处，弥勒菩萨可为其决疑。如昙摩蜜多译《五门禅经要用法》叙述："行者志求大乘，若命终，随意所欲，生诸佛前。若不尔者，必生兜率天，得见弥勒，定无有疑也。"[1]

高昌地区的弥勒信仰从何而来，王素在《高昌至西州时期的弥勒信仰》一文中有详细的研究。从佛教净土宗信仰的门派看，东晋十六国至隋唐时期，弥陀、弥勒、观音、十方诸佛四大净土宗门派的弥勒门派在高昌曾有较长时间的影响。弥勒上生信仰代表性经典为北凉沮渠京声在高昌所译《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》一卷，大约在433年前后译成。高昌的弥勒上生信仰是由北凉沮渠氏流亡政权传播而来，麴氏王国时期在高昌流传[2]。

吐鲁番发现的多件古代文物中记载了与弥勒信仰有关的文字。吐鲁番三宝出土的镌刻碑铭一面为麴干固延昌十五年（575年）九月《宁朔将军绾曹郎中麴斌芝造寺铭》，碑文中提到"降迹天宫，诞形帝宇"，"禅室连扃，秘如兜率"等。吐鲁番出土麴干固延昌十七年（577年）二月八日比丘尼僧愿供养《大般涅槃经》题记中有"超生慈宫，诞生养界"的文字，比丘尼僧愿表达了希望前往不同净土的愿望，此处"慈宫"指弥勒的兜率天宫，"养界"指弥陀的安养世界。吐鲁番出土麴文泰延寿十六年（639年）二月十三日前《诸寺田亩帐》，记载了一所名为"天宫"的寺院。中原地区有同样名为"天宫"的寺院，如唐代的洛州即有一所著名的"天宫寺"，以弥勒信仰为主，将寺院比喻为"弥勒的兜率天宫"。高昌的天宫寺也应是一所以弥勒上生为主要信仰的寺院。吐鲁番出土唐咸亨三年（672年）四月十五日《新妇为阿公录在生功德疏》记阿公生前所做功德，"于后更向窟门里北畔新塔厅上佛堂中东壁上，泥素（塑）弥勒上生变，并菩萨、侍者、天神等一捕（铺），亦请记录。"[3]功德疏的记载是供奉弥勒菩萨图像的直接记录。虽然弥勒信仰在唐西州以后逐渐走向衰落，北庭佛寺遗址发现的弥勒上生经变塑像与壁画是高昌麴氏王国以来弥勒上生信仰的延续，而且在高昌回鹘时期，弥勒上生经变图像中增加了更多回鹘民族佛教信仰的特征。

九、佛教尊像

1. 佛陀像

在佛教美术的世界中，图绘佛陀的形象是其中最为重要的内容，佛陀尊像大都表现为说法的形象。高昌回鹘时期残存的壁画中，佛陀尊像有位于窟室顶上的千佛坐像，有经变画主尊坐像或立像，佛陀形象也表现出强烈的回鹘风格。

柏孜克里克第69窟是唐西州时凿建的洞窟，主室券顶画千佛，佛陀结跏趺坐于

1 《五门禅经要用法》，《大正藏》第15册，第332页下。

2 王素：《高昌至西州时期的弥勒信仰》，台北《中国佛学》第1卷第1期（创刊号），1998年，第311—318页。

3 《新妇为阿公录在生功德疏》，《吐鲁番出土文书》第7册，文物出版社，1986年，第72页。

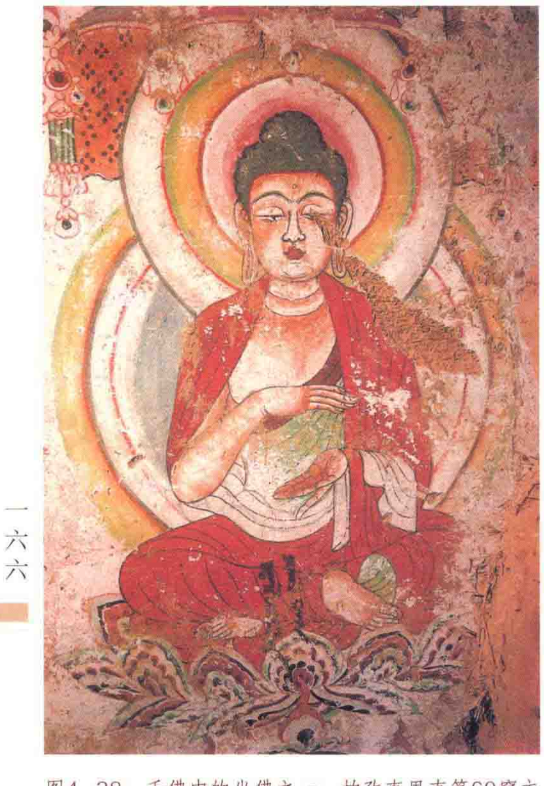


图4-28　千佛中的坐佛之一，柏孜克里克第69窟主室券顶右侧壁，唐西州时期



图4-29　坐佛，库木吐喇第45窟主室券顶左侧，德国柏林亚洲艺术博物馆藏

莲台之上，均为螺发高肉髻，面部丰满（图4-28）。佛陀穿着绿色或白色等不同颜色的僧衹支，领口边缘镶嵌深色装饰带，有的僧衹支外束腰带。僧衹支外都披着红色袈裟，是回鹘民族喜爱的颜色。有的袈裟从右肩斜披至胸前，有的袒露右肩。人物轮廓以及衣纹用墨线勾勒，线描工整。佛的手印大都为说法印，有的佛手中托钵。佛背后的头光和身光由彩色的圆环组成，如同彩虹一般鲜艳。佛陀的服饰平涂设色，肌肤晕染则采用了西域凹凸法，表现出风格上的民族化倾向。库木吐喇第45窟主室券顶左侧的坐佛是典型的回鹘风格，画工以墨线勾勒人物轮廓，佛像面容更加丰满，呈方圆形，长眉细目（图4-29）。土红和赭色双线再次描绘眼睑，袈裟为回鹘人喜好的土红色，衣纹用赭色线条表现，流畅自然，表现出袈裟自然的褶皱感。第45窟主室券顶右侧因缘故事中的坐佛也采用了相同的方式表现，塑造出天宫中宁静祥和的气氛。

高昌回鹘时期的立佛形象在佛本行经变中有很多。佛的头顶都有高高的大肉髻，脸型方圆，两颐丰满，眉眼细长，如柳叶一般，具有回鹘人的某些特征。佛披着红色或带红色纹样的袈裟，有的用深色线条表现衣纹的褶皱，表现出袈裟质地轻薄，有的在衣纹线条处再晕染深色，带来不同的视觉效果。如柏孜克里克第31窟主室左壁的佛本行经变画，主尊的袈裟下摆下露出两层不同颜色的内衣，里层的内衣飘垂至脚背，衣纹被描绘成向两侧飘动（图4-30）。主尊佛的形象应该来自于画工对回鹘人的深刻认识，佛有着高大健壮的身躯，双肩宽阔，面部表情安详沉静。虽然佛的头部显得较大，颈部有些粗，但是并未带来视觉上的不适之感，反而令观者对佛陀建立起亲切的信任与信仰的情感。库木吐喇第45窟右甬道外侧壁有一佛二菩萨图像一铺，主尊佛头右侧有汉文榜题“南无阿弥陀佛”，帮助观者认识佛的身份。

因为年代过于久远，壁画保存的情况很差，面部、手的肌肤变黑，五官完全无法识别，有幸的是墨线勾勒的轮廓依然清晰，表现出佛的雍容华贵与庄严肃穆之气。佛的服饰与柏孜克里克第31窟佛的袈裟略有不同，内穿僧祇支和宽袖襦，外披田相袈裟，袈裟的颜色已完全改变，原本应该是回鹘民族喜爱的红色或土红色。

图4-30 佛本行经变，柏孜克里克第31窟主室左壁，回鹘高昌时期

2. 菩萨像

在佛教艺术中，佛陀的形象简洁，没有更多的变化，菩萨像则追求形象的优美、服饰的华丽，和庄严的佛陀相比，突出了菩萨优雅的姿态。柏孜克里克石窟、北庭佛寺遗址壁画中保存了数量较多的回鹘时期的闻法菩萨或供养菩萨，是回鹘民族审美观念的体现。与佛陀像一样，柏孜克里克石窟壁画中的菩萨形象丰满圆润，整体装扮则有些朴素。菩萨面部呈方圆形，脖子略粗，头上有花朵状的发髻，发髻前装饰简单的花冠，长发披在后背及双肩，有的发尾呈卷曲状（图4-31）。头光同样采用多种颜色组成的圆环，胸前的璎珞、披帛、天衣等装饰简洁。北庭E101龛北壁的供养菩萨行列显得更加华丽（图4-32），菩萨的整体形象与装扮与柏孜克里克第9窟的相同，各菩萨的面相与手势略有差异，发式、眼形、耳饰、衣饰、项光、背光也有些差别，可以分为两类。一类菩萨为黑发或蓝发，顶露发髻，宝缯下垂或长发披肩，丰满的方圆形脸



图4-31 菩萨，柏孜克里克第9窟隧道后壁南龛内北壁上层，回鹘高昌时期





图4-32 供养菩萨像，北庭佛寺遗址E101龛北壁，回鹘高昌时期



图4-33 闻法菩萨，库木吐喇第45窟主室前壁，德国柏林亚洲艺术博物馆藏

上，眉修长，眼呈小鱼形，鼻梁高直，小口朱唇，颈饰黄项环，上臂及腕饰黄钏，头光及背光由浅绿、赭色、黄色等圆环组成。另一类菩萨的鬓发绕耳下呈辫发式垂肩，双眼略呈弓背形，背光散发出光芒。两类菩萨交错排列，黄色的头光和背光环带来金碧辉煌之感。北庭E102龛塑像两侧画供养菩萨和护法像，龛南壁供养菩萨像与上述形象大致相同，但配饰更加丰富，有的花冠上有红色花结，耳朵佩戴大耳珰，两

侧宝缯飘动，为画面增添了繁复的动感。

库木吐喇第45窟主室前壁的门上方的半圆形壁面画弥勒说法图，弥勒两侧有多身姿态优雅的闻法菩萨，画工精美的菩萨像早已被切割下来，收藏在德国柏林亚洲艺术博物馆（图4-33）。菩萨均侧身向中央的弥勒主尊，同样是头顶梳发髻，头冠上有的饰宝珠，有的装饰花朵，佩戴耳珰、项圈，臂、腕饰钏。菩萨面容丰圆，细眉高鼻，有的嘴上有八字小胡须，塑造出具有回鹘人特征的菩萨形象。微闭的眼睛上方用墨线勾勒线条来表现眼睑，是回鹘画工时常采用的表现手法。每身菩萨的形象各不相同，天衣的样式也有些差别，手姿丰富多样，但是菩萨双目微闭、静心听法的表情都大致相同，整体表现效果统一同时又力求变化，造成视觉上的整齐与丰富之感。菩萨的身后是美丽的花树，花朵盛开，果实累累的葡萄从树间垂下，画工将绿洲的田园风光融入其中。

菩萨是菩提萨陀的简称，最早是指尚未成佛的释迦牟尼，随着大乘佛教的发展与传播，出现了许多不同名号的菩萨，成为地位仅次于佛、协助佛传播佛法、救助众生的人物。所谓“上证菩萨，下化众生”，是指菩萨还处于求佛果而修行的阶段，既要自觉，又要觉他，菩萨担负的重任是将所有轮回中的众生度化成佛。古印度佛教中的菩萨为男子形象，流传到中国后，菩萨信仰深入人心，对信众而言具有深切的人情味，逐渐为温柔慈祥的女性形象代替。菩萨的形象多以古代印度或中古中国贵族阶层的服饰加以装扮，显得格外华丽而优雅。回鹘时期高昌地区的菩萨形象也融入了回鹘人的形象特征，传递出回鹘人对美的认识与表达。

3. 明王像

柏孜克里克第21窟是第20窟南侧的双室洞窟，入口在第20窟的前厅，据勒柯克的描述，窟室内除西面墙壁之外，其余几面壁上有16位天神。天神的手中分别拿着刀、骷髅头、金刚杵、法绳等法器，每人都站或坐在坐骑上，其中九个坐骑是奇特的鱼，三个是臆造的兽类，如龙，似乎是鳞甲蜥蜴和蜗牛的混合体。还有天神以小鬼、马、鹰为坐骑。柏孜克里克石窟第21窟壁面绘一位天神，画面高1.52米，宽1.04米（图4-34）。天神站立在一条长长的鱼背上，鱼的腹部是棕、红、白色组成的大鱼鳞片，头上、背部是绿色的鱼鳞，鱼头尾上翘，鱼眼大瞪，形象有些怪异。天神有三头四臂，中间的大头形象如同菩萨，头顶束黑色发髻，戴宝冠，双眉上扬，眼睛细长，额间、眼尾、脸颊处贴红色花钿。一缕黑黑的头发在耳朵上绕两圈之后下垂披肩。天神面部两颧、额头渲染红色，采用了中原地区人物画表现立体感的传统表现手法。两个小头长在耳朵后面，没有更多的装饰，其他天神的头顶还多出一个小人头。天神的四只手分别持斧头、金刚杵、绳索和骷髅头。身穿红色的紧身衣，外配铠甲般的护胸，腰间是红绿相间的腰带。下身穿红裙，系绿色饰带。天神头后头光由红、绿、黄等颜色的光环组成，披帛在手腕及身体两侧飘动，身体两侧的空中飘浮着花朵。天神宽肩、细腰略呈S型摆动，身穿的紧身衣，佩戴的项圈、臂腕钏等将秀美娉婷的身体、女性般优雅的美感衬托出来。在勒柯克看来，这是十六身女神，并称之为荼吉尼像。《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》称天神为明王像，《高昌壁画辑佚》命名为多面明王。

明王又称为持明王、忿怒尊、威怒王。明，即破除愚昧的智慧光明，一般指真言





图4-34　明王像，柏孜克里克第21窟，回鹘高昌时期，新德里印度国立博物馆藏

陀罗尼。明王或指真言陀罗尼之王，如佛顶一字真言为佛部的明王；或指为教化难以调伏的众生而示现忿怒相，具有能摧破各种障难的威力。明王像一般是多面多臂，手持各种法物的忿怒相，如口不动明王是毗卢遮那佛的忿怒相，降三世明王是阿閦佛的忿怒相，军荼利明王是多宝佛的忿怒相，六足尊是阿弥陀佛的忿怒相，金刚药叉是不空成就佛的忿怒相。也有非忿怒相的明王，如孔雀明王，骑金色孔雀，一面四臂的慈悲相。上述柏孜克里克石窟第21窟壁画中的人物可能属于非忿怒相的明王，虽然是多头多臂，但并没有露出忿怒面容，对观者来说毫无恐惧可言。神像上身

如菩萨的装扮也符合明王像度量的记载。整铺画面的色彩以红、绿两色为主，色泽浓艳，画工巧妙地利用晕染形成明暗的变化，画面统一、协调，无突兀感，将回鹘人对色彩的审美观完美呈现。

十、高昌回鹘风壁画特征

回鹘高昌时期的壁画是高昌地区最引人关注的艺术成就。在这个中西文化交汇的地区，大乘、小乘佛教思想并存，显教、密教信仰兼容，西域与中原佛教艺术在这里交融、嬗变，并融入民族文化之中，造就了回鹘民族独特的审美理想与审美观念。高昌石窟将带有强烈回鹘民族风格的艺术硕果展示在世人面前，壁画题材、人物造型、绘画技艺无不体现着民族文化的特征，令观者叹服。

（1）回鹘民族文化的融汇性

回鹘民族具有开放的胸怀，善于吸收其他民族的文化艺术，将其融入自已的文化当中。高昌回鹘时期的佛教译经事业就是一项极好的证明。曾经进入高昌地区考察的外国学者相继发现了翻译成回鹘文的佛经写本，《法华经》、《金光明最胜王经》、《弥勒会见记》、《观无量寿经》、《华严经》等，甚至《玄奘传》，即今天所说《大慈恩寺三藏法师传》也被翻译成回鹘文流行于世。这些流行的经典有的译自梵文本，有的则译自汉文本，由此可见中原佛教传播的影响。石窟壁画的题材也体现出回鹘民族文化包容性的特征，回鹘高昌时期的密教观音经变、药师净土经变、地狱变、毗沙门天王图、文殊变、弥勒上生经变等题材都来自中原，图像样式中可以清楚地辨认出汉地佛教艺术的痕迹，但又与汉地佛教艺术有着明显的区别。在图像样式方面，依据回鹘民族佛教信仰及其民族的文化传统，回鹘画工对图像结构和经变的内容进行了取舍，其中最突出的是佛本行经变。柏孜克里克石窟14个洞窟内都绘制了诚心供养佛而最终自身成佛的本生因缘故事，此类题材曾经在龟兹石窟中出现。回鹘画工创造性地改变了经变的构图，将横铺的画面改成竖立的结构，坐佛更改为立佛，并形成固定的表现图式。中间是约2米高的立佛，两侧竖向排列胁侍人物，根据故事的需要增加城池、宫殿、寺院等背景或道具。经变画采用通壁绘制的方式展现，造成气势恢宏之感，这在柏孜克里克以外的其他石窟中未能见到。本生因缘故事中的15个题材在柏孜克里克第20窟中全部绘出，其粉本可能是为满足高昌的王家寺院的需要而特别绘制，渗入了回鹘民族的佛教信仰和现实生活内容。

（2）充满民族生活气息

佛经是佛教壁画创作的直接依据，在遵循佛教经典的记载之外，回鹘画工将民族的现实生活内容直接呈现在壁画之中，丰富了佛画的表现力。壁画中的回鹘供养人像有与真人同大小的王公贵族像或著名僧人，有尺寸矮小的普通供养人像，他们的服饰、供养的姿势是高昌回鹘人生活状况最直接的图像证明。而且从供养人的形象可以获知，佛教壁画中的人物形象大都带有回鹘人的典型特征。壁画中汉文和回鹘文两种文字的榜题并存，回鹘文榜题书写的方式借鉴了汉文榜题，这一方面说明了在回鹘高昌时期，汉文化传统一直在当地传播，并且受到重视；另一方面也说明回

鹘人注重本民族文化的发扬。佛本行经变中出现了一些少数民族商人的形象，同时表现出来的还有他们商旅活动的伙伴骆驼、驴等动物，他们的服饰、帽子各有特色，这些内容是高昌地区作为中西贸易交流集散地的真实写照。


图4-35　射物禳灾图（局部），柏孜克里克第82窟后壁北部，回鹘高昌时期

柏孜克里克第82窟是一间为纪念著名高僧而修建的影窟，窟室内保存着僧人的舍利，室内的壁画放弃了对佛教经典的图绘，转而表现僧人生活的现实世界，强调浓厚的生活气息。回鹘画工用流畅的线条、淡雅的色调将熟悉的生活场景图绘于壁上，草丛中漫步的鸭子、空中飞翔的翠鸟、翩翩飞舞的蝴蝶，变化的线条、浓淡相宜的晕染，构造了一个具有时间感和空间感的现实世界和民俗生活画卷（图4-35）。《宋史·外国传六·高昌国》中记载：“佛寺五十余区，……居民春月多群聚遨乐于其间。游者马上持弓矢射诸物，谓之禳灾。”[1]或许壁画表现的正是文献中记载的节庆时的欢乐祥和。

（3）完美的程式化特征

回鹘高昌时期，佛教壁画进入高度程式化的阶段，壁画的内容、形式、艺术手法都发展到完美定型的地步，洞窟的形制、室内壁画的布局逐渐形成较为固定的布局，有的甚至完全相同。巨幅的佛本行经变是程式化达到炉火纯青的代表之作，画面结构稳定，布局严谨，造型优美，在高昌以外的其他地区难以得见。

（4）回鹘艺术的传统特征

回鹘高昌壁画的人物和回鹘人一样具有健壮的体魄、丰满的形象。龟兹壁画中一波三折、呈S形扭曲的身姿没有被回鹘画工采纳，敦煌壁画身姿苗条的形体也没有融入回鹘壁画之中，佛、菩萨以及其他人物形象，无不以端庄挺拔的身姿、健壮匀称的身材、丰满圆润的面容出现在观者的面前。佛本行经变中，王都穿着铠甲装，外披披风，以骁勇善战、英姿健美的形象呈现出来，符合回鹘民族追求的勇猛稳健、健康朴实的审美观念。

回鹘艺术重视线条的使用和表现力，画工大量使用西域式的铁线描，却又区别于龟兹风线条的紧劲有力之感，线条依据物象的轮廓而又有粗细变化，间或使用莼菜式的兰叶描，为画面增添了活泼流畅的表现效果。在壁画中，线条用于勾勒物

1 《宋史》卷四九〇《外国传六·高昌国》，中华书局，1977年，第14112页。

象轮廓，也用于刻画细部，密集的线条突出衣物的褶皱，强调其质感，又凸显出人物健壮的躯体。人体的骨骼的表现受到重视，线条勾勒的圆圈表现肘、膝关节，再勾勒骨骼的线条，突出肢体的粗壮与有力。佛和菩萨的优雅形象，区别于天王、力士孔武有力的形象，画工依人物形象表现的不同需求而变化线条，塑造出别具风格的人物。

回鹘高昌时期壁画的色彩是回鹘民族性格特征的另一种展示。壁画中大量使用暖色，赭、红、黄、绿等艳丽热烈的色彩带来绚丽多彩的效果。柏孜克里克石窟的壁画多以赭打底，佛和菩萨的服饰大多以红色为主，佛本行经变中高大的立佛都穿着红色的袈裟，占据了画面中较大的空间，窟顶的千佛图案也以红色的袈裟为主，菩萨的长裙和披帛也晕染红色，再配以绿色的饰带。佛本行经变中其他人物的服饰、窟室中的装饰图案、经变中的楼阁建筑砖瓦等，无不以红色为主，再加上石绿、白色、金色镶嵌装饰，如飘带、衣物的褶皱处、头光等，艳丽的色彩交相辉映，反映出回鹘民族对色彩的特殊爱好与审美诉求。

第五章
高昌石窟供养人画像

供养人，即信仰佛教、出资开窟、造像的施主或功德主。为了展示供养人开窟造像的捐助和供养功德，表达虔诚信仰之心，并留记功德、名垂后世，功德主和家族成员、亲眷、部下属僚以及侍从奴仆等人的肖像常常被绘制或雕塑在佛教艺术作品的边角处。这些肖像，称之为供养人画像，是现实生活中曾经真实存在过的人物的写照。供养人包括当时社会上各阶层、各民族的佛教信仰者，画像中的形象、衣冠服饰、道具等，不仅表明了功德主的身份和地位，同时也反射出浓厚的时代气息。有的供养人像身旁还题写有榜题文字，清楚地记录了功德主的姓名、官职，为研究壁画所在地区的历史、人物、风俗文化等提供了重要依据。

高昌地区现存壁画中保留的回鹘供养人画像数量最多，高昌古城遗址、交河故城遗址、柏孜克里克石窟、北庭佛寺遗址、大桃儿沟石窟等各处都能见到回鹘人的形象，另外龟兹地区库木吐喇石窟和敦煌莫高窟也有一些回鹘供养人的形象。柏孜克里克石窟有20多个洞窟内保存了供养人像，画像在洞窟中的位置和敦煌莫高窟一样，大多都是在窟室前壁的门内侧两壁，也有一些分布在洞窟的其他部位。供养人画像中有王室成员、贵族、僧官、比丘和普通信众，他们的形象、衣冠服饰，以及身旁的榜题文字，体现出强烈的时代特征和民族风俗习惯，形象、真实地反映了古代回鹘王国各阶层的衣冠服饰，是研究回鹘高昌时期的服饰文化、民族文化的重要图像资料。

国内外学者对高昌壁画供养人的形象、服饰都有一些研究。德国学者冯·佳班（A.von. Gabain，另一译名为葛玛丽）在吐鲁番的历史、文化、宗教、艺术等方面都取得了重要的研究成果。其《高昌回鹘王国的生活》一书论述了公元850—1250年高昌回鹘王国的生活状况，“服装、腰带”一章论及壁画中回鹘人的面貌、发型、帽子、衣服、裤子、腰带等，分析了不同身份、不同等级回鹘人从头至脚的配饰、服装样式，并简要述及样式的来源或流传，以及回鹘人在服饰装扮方面的民族爱好[1]。

冯·佳班的另外一篇论文《高昌回鹘王国》在1980年译为中文发表，文中凭借壁画中供养人榜题、世俗人的形象、服装，分析了回鹘人物画像的历史化、典型化和肖像画的特征以及绘画风格，从中也可窥见回鹘人对待外族人的态度[2]。

---

1 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年。

2 ［德］葛玛丽撰，耿世民译：《高昌回鹘王国（公元850—1250年）》，《新疆大学学报（哲社科版）》1980年第2期，第49—67页。

法国学者莫尼克·玛雅尔（Monique Maillard）在1979年完成著作《古代高昌王国物质文明史》，1995年中国学者才有幸看到中文版译出[1]。其第四章“吐鲁番地区的服装”分平民、军人以及宗教服装三部分进行讨论。为了研究吐鲁番地区的服饰与穿戴，玛雅尔使用了不同的8类文献，以及佛寺、石窟等建筑物中的壁画，因为当地的人们已经习惯在这些地方为自己或已故的亲人绘画，真实地图绘他们曾经拥有的生活。

国内对于高昌壁画中出现的回鹘人供养像及其衣冠服饰也有一些研究成果。贾应逸、祁小山的合著《印度到中国新疆的佛教艺术》讨论了柏孜克里克石窟中供养人的形象与服饰，根据供养人的身份，分王室成员、贵族、王族侍者、僧侣来分别陈述回鹘的服饰，了解高昌回鹘人的装束，并且指出壁画中除了王公贵族与高层僧侣的肖像外，没有普通平民的形象[2]。沈从文的《中国古代服饰研究》、李肖冰的《中国西域民族服饰研究》等著作中都有提及高昌壁画中的人物衣冠服饰[3]。

贾应逸、侯世新合撰论文《莫高窟第409窟与高昌回鹘供养人像比较研究》对敦煌莫高窟的回鹘壁画，尤其是第409窟的回鹘王供养像，与高昌回鹘的供养人像进行了比较。发现莫高窟第409窟的回鹘王及其王妃的供养像与柏孜克里克、甚至北庭西大寺的供养人像有着十分明显的区别，表明两地并非属于一个政权，高昌回鹘和沙州回鹘政权各自独立，为沙州回鹘王国史的研究提供了新证据[4]。

周菁葆的论文《高昌石窟壁画中的服饰艺术》以高昌壁画形象为资料，对回鹘贵族、世俗供养人、西亚供养人的服饰进行分析与研究，讨论了丝绸之路上中西服饰文化交流的问题[5]。另外，沈雁的硕士论文《敦煌壁画中的回鹘服饰研究》也涉及到高昌壁画中的供养人服饰[6]。

以下结合高昌石窟壁画图像，分别介绍回鹘高昌王室、僧人、世俗人物、其他民族供养画像和经变画中的世俗人物像，并综合陈述相关研究观点。

一、回鹘高昌王室供养像

各国国王带头弘法是西域自佛教传播以来的传统，高昌也不例外。自汉代以来，高昌一直盛行佛教，是当时西域的佛教中心之一，当地佛寺林立，僧徒众多。虔诚的佛教徒大力修筑庙宇，各国国王、王室成员、贵族、富吏豪绅也积极参与其中。据有关研究资料显示，麹氏高昌时期（502—640年），文献记载的庙刹有130多所，

1 ［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》，法国西域敦煌学名著译丛，中华书局，1995年。

2 贾应逸、祁小山著：《印度到中国新疆的佛教艺术》第六章，甘肃教育出版社，2002年。

3 沈从文著：《中国古代服饰研究》，《沈从文全集》第32卷，北岳文艺出版社，2002年；李肖冰著：《中国西域民族服饰研究》，新疆人民出版社，1995年。

4 贾应逸、侯世新：《莫高窟第409窟与高昌回鹘供养人像比较研究》，载敦煌研究院编《敦煌壁画艺术继承与创新国际学术研讨会论文集》，上海辞书出版社，2008年，第511—517页。

5 周菁葆：《高昌石窟壁画中的服饰艺术》，《浙江纺织服装职业技术学院学报》2012年第2期，第53—57页。

6 沈雁：《敦煌壁画中的回鹘服饰研究》，东华大学硕士学位论文，2005年。

其中官府造18所。在此传统的影响之下，回鹘高昌时，放弃摩尼教转而信仰佛教的回鹘可汗积极投身佛教事业，多处文献资料记载了可汗崇佛的事件。

《宋史·外国传·高昌国》记载回鹘可汗于宋太祖乾德三年（965年）十一月“遣僧法渊献佛牙、琉璃器、琥珀盏”[1]。

《宋会要辑稿·蕃夷》记载：“神宗熙宁元年（1068年）七月二十九日，回鹘国可汗遣使来贡方物，且言乞买金字《大般若经》。诏特赐墨字《大般若经一部》。”[2]

敦煌写本S.6551号讲经文以大段文字讲述高昌回鹘佛教兴盛之状况，其中将回鹘国王比为化身菩萨，宰相比为天王，高昌各地发现的回鹘国王供养画像印证了文献中记载的历史事实（图5-1）。壁画中的高昌王正走过一扇门，门上方两侧挂着红色的门帘。他的服饰典雅且华贵，头戴金冠，形如竖立的莲花瓣，前底后高，上尖下圆。金冠上刻饰云纹纹饰，有吉祥如意的寓意。金冠两侧饰红色丝带，在颚下打结，有固定和装饰的双重作用，又与高贵的身份有关。“回鹘贵族男子的所有帽子都用红带子系于颌，这是一种与平民男子相区别的标志。”[3]冯·佳班将红色丝带“追溯到中国的一个式样。在顾恺之的名画《庭训》上，公元四世纪一个跪坐的皇帝戴着树叶形王冠，王冠用一根红带子系在下巴下面”[4]。高昌王面部丰润，浓眉细眼，络腮胡须，浓黑的辫发从后背垂至腰间，耳洞佩戴白色圆宝石耳环。《南史·夷貊传下·高昌国》记载：“国人言语与华略同。……面貌类高丽，辫发垂之于背。着长身小袖袍，缦裆裤。”[5]供养人的装束正如文献记载的那样，可惜图像下部残毁，下身的裤装无法辨识。两侧门框上墨书回鹘文字，供养人左手肘下侧榜题框内朱书回鹘文字，大意为“此为勇猛之狮统治全国的九姓之主全民苍鹰侯回鹘特勤之像”。榜题沿用两汉以来竖向书写的方式，标注供养人的身份。对榜题中的部分回鹘文字还存在



图5-1　回鹘高昌王供养像，柏孜克里克第31窟佛坛正面，回鹘高昌时期

1 《宋史》卷四九〇《外国传六·高昌国》，中华书局，1977年，第14110页。
2 ［清］徐松辑：《宋会要辑稿·蕃夷四》，中华书局影印本，1957年，第7718页。
3 周菁葆：《高昌石窟壁画中的服饰艺术》，《浙江纺织服装职业技术学院学报》2012年第2期，第54页。
4 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第84页。
5 《南史》卷七九《夷貊传下·西域·高昌国》，中华书局，1975年，第1983页。



图5-2 回鹘高昌王供养像，柏孜克里克第20窟主室前壁，回鹘高昌时期，勒柯克揭取

不同的理解，对于“勇猛之狮”贾应逸提出了不同的解释，回鹘人尊奉狮子，回鹘王自称“阿厮兰汗”，即狮子王[1]。法国学者哈密顿教授解释“特勤”一词为“官职名，指可汗的弟弟或儿子”，是当时的王族，所以榜题中称“苍鹰侯回鹘特勤”为“勇猛之狮”，而不是“狮子王”[2]。

柏孜克里克石窟第22窟（勒柯克编号第10窟）有一身回鹘高昌王供养像，回鹘文榜题中有王的名字。回鹘王的服饰、姿态与上述第31窟图像中王的形象没有差异，与之不同的是回鹘王双膝跪地、双手持花供养。在高昌地区现存供养人像中，跪立的回鹘高昌王像很少见。王的下颌微微上抬，姿态与神情之间将其虔诚的宗教崇拜与信仰表露无遗。第22窟内另一身供养人画像也很容易吸引观者的目光，他头上的金冠、穿着的服装以及配饰与王极为相似，他的手中没有持供养花，双手合十。身体前方的回鹘文榜题书写了他的身份，这是一位回鹘王子供养画像，画师巧妙地利用供养方式的不同将他与王的身份区别开来。

勒柯克在柏孜克里克第20窟主室门壁两侧发现了供养人群像，男供养人和女供养人各有三排，他们在门两侧排列成行，相向而立（图5-2）。遗憾的是在发现时仅

1 贾应逸：《莫高窟第409窟与高昌回鹘供养人像比较研究》，载贾应逸著《新疆佛教壁画的历史学研究》，中国人民大学出版社，2010年，第445页。

2 ［法］哈密顿著，耿昇、穆来根译：《五代回鹘史料》，新疆人民出版社，1982年，第172页。

有三身男供养人和二身女供养人像保持完整。身材魁梧的男供养人站在质地精良的浅色地毯上，织有红色小花，边缘饰红条纹。供养人的服饰与上述高昌王相同，发冠显得更高，《高昌石窟壁画中的服饰艺术》称之为“波斯式高冠”，说明其来源与波斯有关[1]。供养人的耳垂扎有耳洞，只有第一位戴白色圆宝石耳环。他们的面容丰满，胖瘦程度不同，眉眼细小，鼻梁较高，留着胡须。他们身着红色圆领锦袍，锦袍上织有不同的精美团花图案，质地精良。长袍下摆开叉，方便两腿自由行动或大步行走，开叉处露出绿色的内衬和黑色长靴。供养人的腰间束镶嵌宝石的绿色腰带，佩挂短刀、布袋、火石、黑色角盒。三位供养人表情虔诚，同时向左侧身，双手笼在袖内，持一株鲜花供养。每位供养人的头部前方有方形的白底榜题框，其中的墨书回鹘文字已经模糊，勒柯克辨认出第一位供养人前榜题块内写着“布拉格·萨里都统”，并且还提出这些榜题上的名字有可能是被画像者亲自题写上去的[2]。萨里家族是高昌回鹘王国时期的名门望族，曾经在高昌地区兴旺了很长时间，家族中出现了诸多享有盛名的历史人物。主室壁门两侧是萨里家族的供养人，可能是家族中的高级官员。《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》对供养人身份的说明有些不同，将图像命名为高昌回鹘王供养像。

沈从文的著作《中国古代服饰研究》对高昌壁画供养人服饰的来源有一些分析。认为这些供养人的服装样式是回鹘族的样式，衣料的花式接近西北流行的大食、波斯式回鹘小花锦，在辽金文献中名为“番锦袍”，是自汉代以来汉族与少数民族交流往来中的文化礼品。西汉记载为赠予锦绣衣，《南史》记载为“蕃客锦袍”。在唐代，织锦袍成为一种制度，“每年成都广陵必定织番客锦袍入贡，专供西北，或作赠送大食、波斯、拂秣等礼物”。对于供养人头上高耸如莲花瓣的金冠的来源有不一样的认识，该书认为“事实上却是由唐代官服中介帻衍进产物，不同处只是唐代冠帻一般是用黑色纱罗作成，式样较向后倾，除当顶部分用玉或犀象簪导横贯绾发外，其余装饰不多”。回鹘供养人的金冠则不同，不仅较尖的顶部向上高耸，而且有金银纹饰，显得更为华丽[3]。

回鹘供养人腰间佩戴的小饰物很吸引人，沈从文指出这些配饰保持着唐初官服制定的蹀躞带七事，图册中也将饰物命名为“蹀躞七事”[4]。最早的记载见于《通典》。《唐会要·舆服上》也载：景云二年（711年），“令内外官，依上元元年（674年）勅，文武官咸带七事。”[5]算袋、刀子、砺石、契必真、哕厥、针筒、火石袋等通称“蹀躞七事”，腰带的装饰依官品的级别又有不同。唐代文武官服的这些装束可能由中亚粟特武士的出征作战装束演变而来，由自卫武器、行军必备的用品和两件附身符组成，这些物品除了实用性之外，还带有宗教信仰的象征性。也许这些日常用品符合边疆少数民族日常生活的需要和习惯，所以在回鹘民族的服饰中继续沿用下来。

---

1 周菁葆：《高昌石窟壁画中的服饰艺术》，《浙江纺织服装职业技术学院学报》2012年第2期，第54页。

2 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第103—104页。

3 沈从文著：《中国古代服饰研究》，《沈从文全集》第32卷，北岳文艺出版社，2002年，第303—304页。

4 沈从文著：《中国古代服饰研究》，《沈从文全集》第32卷，北岳文艺出版社，2002年，第304页；《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术出版社，2009年，第109页。

5 ［宋］王溥撰：《唐会要》卷三一《舆服上》，中华书局，1955年，第665页。



图5-3 回鹘男供养人，柏孜克里克第16窟主室前壁，回鹘高昌时期

第16窟是唐代时期建造的洞窟，窟室门壁北侧的供养人群像却是回鹘高昌时期留下的（图5-3）。16位男供养人分两排站立，和萨利家族一样，他们的脚下是织有卷曲波浪纹的地毯。第一排供养人头戴发冠，系红丝带，与萨利家族一样。下排前四位供养人戴三尖无缘高冠，后面四位则戴团扇形帽冠，都用红丝带系于颌下。周菁葆在《高昌石窟壁画中的服饰艺术》一文中指出，三种样式的帽冠是回鹘王室贵族身份的标记，回鹘人将东西方发冠的样式与回鹘的冠式相结合，创造出回鹘贵族喜欢并标志回鹘贵族身份的帽冠样式[1]。

甘肃榆林窟第39窟有沙州回鹘时期的回鹘人供养像，其中有两身高大的回鹘高级官员像，一位头戴三叉冠，一位头戴无檐扇形冠，与柏孜克里克第16窟供养人群像下排人物的发冠样式相同。从他们在壁画中排列的位置，可以发现发冠的不同样式区别了回鹘贵族身份等级的高低，戴莲瓣状高冠的是回鹘王侯或王室成员，戴无檐三叉冠的官员身份高于戴无檐扇形冠的官员。回鹘贵族的面容、五官有些相似，面容丰满，呈方圆形，浓眉细眼，喜好留胡须，八字胡须或络腮胡须，发式保持着

1 周菁葆：《高昌石窟壁画中的服饰艺术》，《浙江纺织服装职业技术学院学报》2012年第2期，第55页。

回鹘王室的辫发样式，从两肩垂至背后。16位王侯身穿相同样式的锦袍，长袍及脚面，露出鞋尖部分。锦袍为圆领、窄袖、偏襟，锦面色彩各异，有的为素色，有的织有装饰花纹，偏襟、袖口、双臂上部以及袍下摆边缘都镶嵌花边，有卷草叶纹、绳纹、小方格纹等。腰间系革带，挂绢带、方形算囊等饰物。锦袍不仅质地精良，制作精美，丰富多样的镶嵌装饰、配饰更彰显出王侯家族的高贵与典雅。镶嵌花边的制作工艺在高昌很流行，冯·佳班指出，该样式仿照的对象可能是粟特人的服饰，片治肯特的贵族也穿着这种镶嵌花边的衣服，追究其根源可能来自拜占庭[1]。

供养人群像将回鹘民族的传统文化、地域文化以及宗教文化的内涵都融汇在服饰中，形成了独具审美韵味的服饰文化。他们手持相同的花枝供养，花枝上方是长方形回鹘文榜题块，虽然无法阅读回鹘文榜题，但可以确认的是榜题同样在强调和宣扬他们的王侯身份。

回鹘高昌曾经辉煌的往昔岁月里，柏孜克里克石窟被称为“宁戎寺”，成为王家供养的寺院，历代高昌王都在此修建洞窟、绘制壁画。窟室中回鹘高昌王、王侯家族、名门望族的供养画像再次证明了回鹘民族中的上层人士曾经身体力行地投身佛教信仰的盛况。

回鹘高昌王室供养人画像中也不乏女性的身影，王后和公主画像向观者展现了回鹘王室女性的风采。柏孜克里克第20窟内与高昌王供养像对应的是一组女供养人，残画上有两位女士虔诚地站立供养，脚下是有水波纹的白色地毯（图5-4）。为了表现出女性的性格特征，她们拥有丰满的面容和身材，肌肤白皙，眉眼更加细小，又高又窄的鼻梁下是樱桃小嘴，反映出东亚人的特点。与圆润的面容相配的发式造型复杂，发髻如同蝴蝶翅膀一般在耳朵上方两侧张开，上面插着金凤和云朵纹金簪，头顶上的金冠如同一条金鱼般头尾翘起。发髻下的两耳佩戴叶片状的金耳饰，脑后佩红色飘带，几乎垂至脚跟，中间结花结。她们穿着桔色窄袖通裾大襦，领口呈V字形，露出红色条纹内衣，外衣领口有卷草纹装饰，外围一圈白色联珠纹，在前胸延伸至衣服前襟下摆，两袖上部和袍服下部水平方向装饰联珠纹。她们的手和脚包裹在长袍内，长袍的两袖和下摆画出一些衣纹的褶皱线，有些僵硬，似乎长袍的质地



图5-4 回鹘高昌王后供养像，柏孜克里克第20窟主室前壁，回鹘高昌时期

1 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（1850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第89页。



图5-5 回鹘公主与丈夫供养像，柏孜克里克第24窟主室正壁，回鹘高昌时期

厚实。

和对面的男供养人一样，她们的双手捧着漂亮的弯曲的花枝，与女供养人温柔的形象更加契合，绿色的花枝上有花苞和盛开的花朵。第二位供养人左侧的长方形榜题块内书写着回鹘文字，大意为：此是高贵的王后之像。勒柯克的解读与此大致相同[1]，有的则解读为"喜悦公主殿下尊像"[2]。《旧唐书·回纥传》记太和公主出嫁回鹘登罗骨没密施合毗伽可汗，"披可敦服，通裾大襦，皆茜色，金饰冠如角前指。"[3]两位供养人的衣冠服饰可能沿用了漠北时期回鹘可敦的服装。

第24窟主室正壁采用绘塑结合的手法表现鹿野苑初转法轮，壁画残存法轮和守护法轮的小鹿（图5-5）。两侧边缘分别绘一身供养人像，男女二人相向持花供养。女供养人的装扮与上述人物几乎完全相同，不同之处在于头顶的桃形金冠，金冠上雕刻着张开双翅的凤鸟纹，发髻上除了凤鸟和云纹金簪之外，还插着数根长发簪。她面前的榜题写着"此为依尔·开尔米什公主像"。北庭回鹘佛寺遗址S105殿的争分舍利图出行场面的山峦下方，有两身供养人像（图5-6）。站在前面的女供养人同样带桃形金冠，金冠上用土红线条勾画图案，已经漫漶。蝴蝶翅膀状的发髻向侧张开，插着云纹发簪。背后飘垂着红色飘带。她身旁男子的服饰装扮说明了他的贵族身份。两人前后分别有一



图5-6 供养人像，北庭佛寺遗址S105殿西壁，回鹘高昌时期

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第104页。

2 谢静、谢生保：《敦煌石窟中回鹘、西夏供养人服饰辨析》，《敦煌研究》2007年第4期，第83页。

3 《旧唐书》卷一九五《回纥传》，中华书局，1975年，第5212页。



图5-7 回鹘公主供养像，库木土喇第79窟坛基前壁

块红边白地榜题，款框内有深浅两行墨书回鹘文，浅色的回鹘文字无法阅读，深色回鹘文书写着供养人的身份，女供养人旁写："这是依婷盖赤公主之像"；男供养人旁写："这是合□□□长史巴尔楚克·托呼邻之像"[1]。两侧的榜题框以及供养人面容特征与上方争分舍利图中的人物有些差别，似乎表明两者并非同一时间绘制，供养人像绘制的时间要晚一些。第27窟是另一处画有回鹘公主供养像的洞窟，两位成年的公主身旁还有一位年幼的公主，她们穿着相同的服装、佩戴相同的有凤鸟纹的金冠。和回鹘王后供养像一样，双手藏在袖中，长袍的下摆裹住双脚，她们的手中没有供养花。年幼的公主头冠上方的榜题块中写着"伊尔特勤幼女像"。

库车地区的回鹘洞窟主要集中在库木吐喇石窟，其中第75、79窟保存了精美的壁画和供养人画像，壁面还留存一些龟兹文、回鹘文以及汉文榜题或题记，记录了供养人的名号和造像发愿文等。因为缺乏历史文献的详细记载，这些洞窟的建造年代还只是大致推定在840年回鹘西迁以后。第79窟回鹘公主供养画像与柏孜克里克石窟相比，表现出回鹘早期的一些绘画特征，可以为探讨石窟的营建年代提供一些参考（图5-7）。

窟室前壁右侧有供养人跪立像五身，他们头顶上方有横书龟兹文题记，每位供养人头前有红地黑边框的榜题块，其上墨书汉文和回鹘文榜题，仅存汉文可以识读。供养人第一身为童子像，回首反顾身后的长辈。第二、四身为男子像，他们头戴莲瓣状高冠，穿锦袍，腰佩蹀躞五事，双手持莲花供养。两位男子的装束与形象和

1 中国社会科学院考古研究所编著：《中国田野考古报告集·北庭回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年，第141页。

柏孜克里克石窟萨利家族供养像相同，留络腮胡，发辫垂于脑后。第二身男子的汉文榜题为“同行阿兄弥/蒂鹘帝嘞”。第三身女供养人穿回鹘装，头顶是前后上翘的金冠，与柏孜克里克第20窟回鹘王后的头冠相同，发髻包住两鬓，上插步摇，戴环状耳环，红色帛带从脑后垂下。身穿红色交领回鹘长袍，双手合十持莲花供养。汉文榜题为“颉里思力公主”。第五身女供养人穿中原唐服，汉文榜题为“新妇颉里公主”。

沈雁的《库木吐喇第79窟世俗供养人服饰研究》一文将供养人服饰与敦煌莫高窟第409、148、237窟、西千佛洞洞回鹘可汗的服饰进行了比较，认为他们穿着回鹘民族的典型服饰，在样式上有共同点，色彩则有些区别，新疆地区的供养人喜好红色的服饰，敦煌莫高窟可汗的服饰为深色，而且服饰上的团龙纹在新疆回鹘人服饰上未曾见到。新疆壁画中回鹘供养人的服饰比敦煌壁画丰富了许多，而且受到西域其他民族服饰的影响较大[1]。

库木吐喇第79窟供养人同样拥有丰满圆润的面容，人物面貌及装束也明显有回鹘民族的特征，与柏孜克里克石窟回鹘供养人有诸多相似之处，但是壁画的绘制技艺却远远不能与柏孜克里克石窟相比，人物形象的刻画有些呆板，画师似乎未能完全掌握人物比例的表现，人物远离观者一侧的肩膀看起来表现得笨拙而奇怪，人物的服饰、配饰的描绘远不如柏孜克里克的那般精美。榜题中的汉文字书写风格拙朴，可能出自汉人画工之手。窟室坛基正面的一组供养人像中出现了汉地僧人与回鹘供养人并列的画面，新妇颉里公主穿着唐朝服装，这些与汉文化或汉人有关的图像或因素意味着在回鹘人统治下，回汉民族关系融洽，与八世纪末天山地区的政治形势吻合，绘画风格、供养人服饰特征表现出回鹘风绘画的早期特征。

吐鲁番、北庭、库木吐喇的回鹘王后和公主供养画像有较为统一的民族形象，因为库木吐喇供养画像的年代较早，人物的服饰装束和艺术表现都远不如吐鲁番和北庭的精美。从上述人物画像的描述可以看到，回鹘王后与公主穿着的服饰相同，头冠有两种样式，像鱼一样前后上翘的金冠和镂刻凤鸟纹的桃形金冠，与蝴蝶翅膀状的发髻以及发髻上的云纹和凤鸟纹发簪相匹配，彰显了王后和公主显贵的身份。

二、僧人供养像

吐鲁番石窟壁画的供养像中有僧人画像，他们拥有特殊的地位，在僧俗两界起着沟通的桥梁作用。高昌国时期，吐鲁番的佛教已经高度世俗化，佛教僧尼是具备两面性的社会角色，既有宗教的一面，同时也有世俗的一面，与世俗本家的关系也异常密切。可以说他们拥有特殊的生活形态，游离于宗教与世俗之间，这种状况与晚唐五代敦煌地区的僧俗关系、僧尼的社会角色十分相似。

柏孜克里克第20窟左右甬道内壁各有一组比丘供养立像，画像如真人般高大，

---

1 沈雁：《库木吐喇第79窟世俗供养人服饰研究》，《龟兹学研究》第三辑，新疆大学出版社，2008年，第273—281页。

他们均侧身面向甬道前进方向（图5-8）。左甬道壁的三身比丘拥有东方人的面容，肌肤白皙，面部丰满，鼻梁挺直，眉眼的表现与洞窟内其他人物相同，透露出温和而虔诚的神情。他们穿着相同颜色的僧装，内衣为棕红色，圆领窄袖，袈裟下露出内衣的下摆，镶嵌黑色边缘。外披紫色田相袈裟，领口、袖口镶嵌绿边。脚穿黑色僧鞋，鞋口处镶嵌环状装饰，脚下是漩涡纹的浅色地毯。手中各有一枝供养花。头顶上方各有一块黑边框浅红地的横长方形榜题块，用回鹘文、汉文书写，从左至右汉文分别为“法惠都统之像”、“进惠都统之像”、“智通都统之像”，回鹘文书写的内容与汉文一致，表明三位高僧是管理僧众事务的重要僧官。



图5-8　智通、进惠、法惠三都统供养像，柏孜克里克第20窟左甬道内壁，回鹘高昌时期

自佛教传入中国，皈依佛门的僧徒信众成为社会中一股新的团体，随着佛教的发展以及僧众团体管理的需要，两晋十六国时期出现了僧官制度，由此延续了上千年的历史。差不多与内地同时，高昌地区的寺院建立了三纲制度，设立祠主、维那、高座分别掌管寺院、外务、内务和法事。

右甬道内壁同样是三身比丘供养像，人物形象与服饰却是另一番风格（图5-9）。比丘剃除头发之后却留下黑色的发茬，面部也是胖圆丰满，眉毛浓黑，眼



图5-9　比丘供养像，柏孜克里克第20窟右甬道内壁，回鹘高昌时期

睛更大，眼角上扬，耳朵几乎一样，耳垂打孔。上唇、下颌都有短胡须。他们穿着无袖红色袒胸内衣，垂至脚面，下缘露在袈裟外。外穿覆肩袒胸黄色袈裟，袈裟在身后披覆两肩，右衣边自右腋下绕过，经前腹和左胸搭左肩垂下，右臂和前胸袒露在外。袈裟褶皱处形成规则的弧线状纹理，并加深色晕染，带来视觉上的立体感和装饰效果。一块红色装饰带从左肩垂下，三人的飘带装饰各不相同。他们脚穿黑色僧鞋，与对面僧人的鞋子样式相同，鞋口处装饰了两圈不同的环状装饰带。他们的头顶同样有横长方形榜题框，却用梵文书写，勒柯克认为也许他们是来自印度的僧人[1]。第15窟右甬道内壁有三身残缺的法师供养像，面部明显带有回鹘人的特征，服饰却与印度僧人相似，也许这些僧人的地位不同，受到更多的敬仰与尊重，因为他们的僧装样式与第20窟佛本行经变的主尊佛相同。

柏孜克里克第9窟是早期开凿的洞窟，回鹘高昌时期重新绘制了窟室内的壁画，中心柱正面佛座侧壁有一组比丘三人供养像（图5-10）。第一位法师形象高大，身穿田相袈裟，与第20窟都统的服饰相同，他双手捧着盛满鲜花的供盘，正迈步前行，前去供奉。宽大的袖口和内衣的下摆跟随步伐有略微向后摆动之势，法师的身体看似呈S形。法师身前的红底榜题框内墨书汉文、回鹘文，汉文为"□□法师阇梨之像香花供养"。法师身后是两位身材矮小的比丘，他们双手合十跟随法师，穿着素色的袈裟，面料质地以及制作工艺都很普通，回鹘画工用人物的大小和服饰区别了三位僧人，因为他们拥有不同的身份和地位。两位比丘的上方也有榜题，榜题内的文字有些混乱，似乎被后人再次用墨笔描摹，无法辨识。

佛教传入中国初期，僧人服饰采用印度僧人的通肩或袒右肩样式的僧服，随着佛教传播的深入，地域、环境和文化的影响逐渐加深，僧人的衣着出现了不同的样式，汉化与世俗化的因素在僧服中逐渐表现出来。僧服的穿着在佛教律典中有严格的规定，有三衣五衣之说，在具体的僧人供养像中无疑有一些变化。高昌石窟供养僧人的服饰融合了中外元素，表现出具有本土特色的穿着方式，地域、文化以及时代的特征都显现在其中。



图5-10　比丘供养像，柏孜克里克第9窟中心柱正面佛座侧壁，回鹘高昌时期

从高昌地区现存的比丘供养像看，僧人的衣着样式主要有两种。一种为覆肩袒右式，是在敦煌北凉洞窟、云冈昙曜五窟造像都可以见到的衣着样式，佛、菩萨、僧人、弟子都有穿着此样式

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第76页。

的实例。覆肩袒右式袈裟与印度僧人全部袒露右肩的样式已经有些不同，是在遵循佛教律典的规定下，适应本土的环境和大众文化而创造出来的衣着样式，已经受到汉文化思想的浸染和渗透。第20窟右甬道壁的供养僧人的服饰与敦煌和中原内地还是有些区别，内衣的领口很低，前胸大部分袒露在外，似乎是印度样式的衍变。另一种为交领大袖田相袈裟，僧衣的钩纽置于左肩后，左肩上有系带。系带和钩纽起着固定僧衣的作用，防止僧衣滑落，因为律典中有明确的规定，注重僧人衣着端庄，但是僧衣的此项特征在印度造像中并没有体现出来[1]。第20窟左甬道壁供养僧人的袈裟是参照汉式服装的样式改制而来。北魏孝文帝改制，提倡汉装对佛教服饰有深刻的影响，"褒衣薄带"式的衣装在云冈、龙门、敦煌等佛教造像中大量流行，高昌僧侣服装也受到汉化僧衣的影响，但是僧侣的内衣又保持了当地服饰的传统，中原流行的带蝴蝶结样式的僧祇支在这里并没有出现，而是采用了圆领窄袖内衣。是什么原因造成高昌僧侣服饰的多样化，到目前为止尚未能清楚地解释，莫尼克·玛雅尔设想为，这些穿着不同服装的僧侣分别归属不同的教派[2]。

汤一介指出："一种外来文化传到另外一种文化环境中，往往一方面需要适应原有文化的某些要求而有所变形；另外一方面也会使原有文化因受外来文化的刺激而发生变化。因此，在两种不同传统的文化相遇过程中，文化的发展有一个双向选择的问题。这种文化的双向选择，对于有较长历史较高水平独立发展起来的民族文化或者表现得更为明显。"[3]回鹘族是一个具有成熟的文化传统的民族，在高昌这个中外文化交流融汇的地区，回鹘文化不断遭遇不同文化的刺激与影响，通过文化自身发展的双向选择，出现了具有回鹘文化传统特征的新形态。高昌石窟中的僧侣服饰就体现了中外民族文化交融的一种形态，表现出外来文化与本土传统服饰文化相结合的特点，形成具有回鹘民族特征的佛教服饰文化。

僧人穿着的袈裟是其身份的标志，同时袈裟也具有防风御寒的实用性，更为重要的是袈裟还体现着成就功德的内在含义。柏孜克里克第20窟都统穿着的袈裟是用若干紫色的方块布和黑色的布条拼接而成，拼成"田"字形，形状如水田，因此称为福田衣，或水田袈裟。宋道诚《释氏要览》卷上《田相缘起》中载："《增辉记》云：'田畦贮水生长嘉苗，以养形命。法衣之田润以四利之水，增三善之苗，以养身法慧命也。'"[4]《法苑珠林·法服篇》记载："夫袈裟为福田之服，如敬佛塔。泥洹僧为儭身之衣，尊之如法。衣名销瘦，取能销瘦烦恼。铠名忍辱，取能降伏众魔。亦喻莲华，不为淤泥所染。亦名幢相，不为邪众所倾。亦名田文之相，不为见者生恶。亦名救龙之服，不为金鸟所食。亦名降邪之衣，不为外道所坏。亦名不正之色，不为俗染所贪。"[5]由此看来，僧侣的法衣包含了广种福田之意，穿着福田之衣的僧人是佛教中的僧宝，是为众生带来无限之福的人，他们穿着的衣装也就成为福田之服。这种样式在隋唐之后成为常见的僧服。

---

1 参见蔡伟堂《敦煌供养僧服考论（二）——僧服披着方式浅议》，《敦煌研究》2011年第5期，第22—27页。

2 ［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》，中华书局，1995年，第170页。

3 汤一介著：《佛教与中国文化》，宗教文化出版社，1999年，第37页。

4 ［宋］道诚：《释氏要览》卷上《田相缘起》，《大正藏》第54册，第269页上。

5 ［唐］道世编纂：《法苑珠林》卷三五，上海古籍出版社，1991年，第268页。

《释氏要览》卷上《袈裟五种功德》载："《悲华经》云：'佛于宝藏前发愿成佛时，袈裟有五种功德。一入我法中，犯重邪见等，于一念中，敬心尊重，必于三乘受记。二天龙人鬼，若能敬此袈裟少分，即得三乘不退。若有鬼神诸人，得袈裟乃至四寸，饮食充足。四若众生共相违背，念袈裟力寻生悲心。五持此少分，恭敬尊重，常得胜他。'"[1]《心地观经》中还记录了僧人穿着袈裟具有十种利益。从佛教经典或文献记载的情况看，僧衣不仅仅标志出家为僧、皈依佛门的僧人身份，从佛教文化的角度讲，披上袈裟的僧人即成为福田僧，要遵法行道，依法行善。在石窟壁画中，身穿法服的僧人总是排列在世俗供养人的前面，体现了在佛教信仰的世界中僧侣的身份受到重视，他们的地位高于世俗人。榜题中都统、法师等不同的称谓，也反映出与敦煌地区一样的状况，即佛教信徒中也存在不同的等级和地位。

三、回鹘世俗供养人像

高昌石窟或佛寺遗址壁画中，除了上述王室成员供养像、比丘供养像之外，还有大量的不同装束的男女供养人画像，大多为回鹘高昌时期的作品，这些供养人画像一方面反映了回鹘高昌时期佛教信仰的广泛与普遍，另一方面他们的服饰装扮是当时社会生活的真实反映，是了解回鹘高昌时期的民俗文化最直接的图像资料。

勒柯克在交河故城发现的一件绢画残片，严重残缺，依稀可以辨认其中跪拜供养的妇女和她的侍女（图5–11）。女供养人跪在地毯上，双手合十跪拜，她和侍女的服饰、装扮明显是唐代流行的样式，例如梳高髻，穿长裙，外罩"半臂"或"半袖"上衣，接近陕西乾县永泰公主墓壁画中的贵族妇女和侍女形象。供养人像上前方书写有榜题，仅有汉文"清净弟子义女百正一心供养佛时"。残余的画面提供了这样的信息，即这是一幅具有唐代风格的供养人画像，可能是唐西州时期的作品。



图5–11 女供养人像绢画，交河故城，唐代，勒柯克发现

高昌地区发现了更多的回鹘女供养人像，丰富了我们对回鹘女性的认识。高昌古城发现的麻布幡画供养人像精美且具有代表性，图中的回鹘女供养人身穿回鹘圆领大袖长袍，手捧供盘供养（图5–12）。她们的头饰不如王室王后或公主的那般精致，发型、头饰的样式则更复杂。另一幅麻布幡画中的女供养人头发梳至头顶，发髻在头顶和两

1 ［宋］道诚：《释氏要览》卷上《袈裟五种功德》，《大正藏》第54册，第269页上。

侧呈“凹”字型，发髻上装饰花朵状发簪，花朵发簪处再插上小木棍状发簪，类似汉族妇女佩戴的步摇，但没有下坠摇摆的装饰物（图5-13）。发髻后面装饰发巾，长及两肩，随着供养人前行的脚步在头后两侧摇摆。还有一位女供养人的头饰令人惊讶，黑发在头顶形成两个向外张开的发髻，前额上部佩戴花冠，发髻上及周围配饰多个桃形或花朵状的发簪，发髻两侧各插两根长长的小木棍状发簪，两鬓的长发挽在两侧的发簪上，整个头饰复杂而且庞大。高昌古城ψ寺南室西壁的女供养人的头饰也很特别，呈蝴蝶翅膀状的发髻不是在耳朵两侧，而是偏向脑后，头顶前部装饰高高的发冠。前额和两颊贴花钿，两耳佩戴三角形耳饰。在回鹘画工的创造下，塑造了一个优雅虔诚的回鹘女性形象。



图5-12 回鹘女供养人像（线描图），麻布幡画，高昌古城λ寺，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

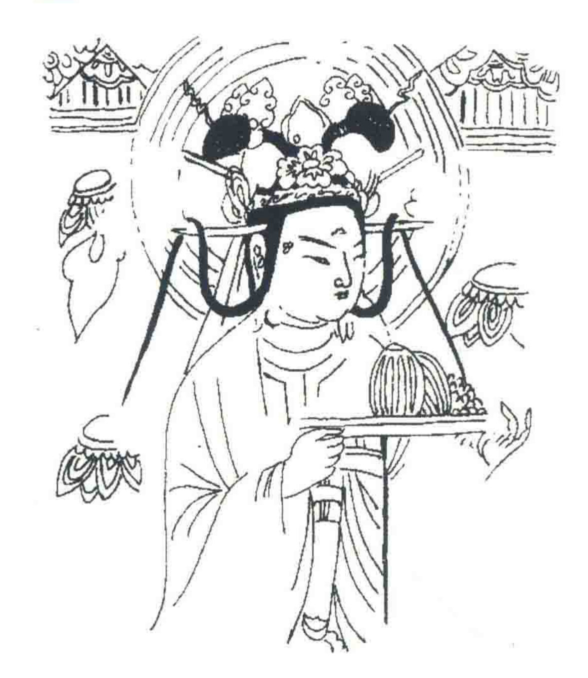


图5-13 回鹘女供养人像（线描图），麻布幡画，高昌古城λ寺，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

柏孜克里克第41窟西壁有一铺携带子女前来朝拜的女供养人画像，画面充满真实的生活气息（图5-14）。供养人像绘在经变画边框内，是一位回鹘妇女带领着两个孩子前来供养。母亲穿着红色的回鹘圆领窄袖长袍，跪地合十朝拜。她头部的装饰和上述装饰有些不同，发髻梳在脑后，头顶上是两个柱状红缨饰的花冠，第9窟供养人像有相同的发型和花冠。懂事的大女儿与母亲一样跪坐合十，表情宁静而虔诚。年龄较小的儿子表现出小孩的天性，不能长时间安静于佛事供养，双手牵扯着母亲。壁画中人物的表现有些简洁，用简单的线条勾勒轮廓，头发、衣物等平涂色彩，没有更多的细节表现与刻画。小男孩的比例存在明显的问题，头部较大，光着的脚丫又大又长。尽管如此，壁画中的人物却有更多的真实感，再现了普通人家在平常生活中参与佛事信仰活动的情景。

柏孜克里克第9窟中心柱正面佛座南侧有一组回鹘高昌晚期重绘的供养人群

像，画面的白灰底覆盖了周围原来的壁画，清楚地表明眼前的供养人像是在涂抹原有的壁画之后才图绘上去的（图5-15）。供养人队列前面领头的比丘尼身材高大，表现她有着与世俗人不一样的身份和地位。她身后紧紧跟随两位回鹘女供养人，身穿窄袖紧腰圆领侧开襟长袍，与第16窟回鹘男供养人的长袍一样，在领口、衣袖上臂、开襟处镶嵌浅色花边。长袍外罩一件红色团花轻纱外衣，画工用精湛的绘画技艺表现出罩衣轻薄透体的质感。她们头戴花冠，顶部同样有两个柱状红缨饰。



图5-14　回鹘母子供养像，柏孜克里克第41窟西壁后部下层，回鹘高昌时期

吐鲁番山前遗址出土女供养人像有些特别，四位女供养人并排站立，她们的服饰、动作完全相同。脸型方圆，头侧向左边，眼睛望向左侧，眉眼之间的距离较大。她们的身体面对观者，穿赭色小圆领、窄袖长袍，外穿U形方领、短袖红色袍，长及脚面，露出脚的侧面，分别穿黑、白两色鞋子。她们的发髻梳在头顶，两侧向上凸起，红色的头巾从前额披至脑后。红色头巾是回鹘妇女装扮中常见的饰物，除此之外，她们的服饰、头饰等其他装束明显有些不同。每位女供养人之间有团花装饰，头部左侧有长方形榜题框，可惜框内的文字已经消失。这一组画像早已流失海外，收藏在德国柏林亚洲艺术博物馆。



图5-15　回鹘女供养人像，柏孜克里克第9窟，回鹘高昌时期

勒柯克在高昌古城α寺发现了完整的供养人画像，画在麻布幡画上，与敦煌发现的佛教幡画样式相同。幡画上部为三角形区域，其中画佛坐像，佛的两侧装点菩提树。三角形两侧镶嵌长条形装饰边缘，下方装饰倒三角形花边。画幡下部分为长方形，画一身男供养人立像。他头戴三叉冠，长发披肩，留着络腮胡须，面貌明显具有回鹘人的特征。身穿圆领窄袖锦

袍，锦袍上织有精细繁复的花纹，锦袍制作精良，表现出供养人尊贵的地位。他双手持带绿叶的供养花枝，身体下方两侧各有一身尺寸很小的童子像，他们伸手牵着锦袍，也许童子是家族的子孙，跟随他前来供养。画幡的右侧还题写了一行回鹘文字。在勒柯克看来，这是回鹘高昌时期的回鹘王供养像[1]。

高昌古城Ⅲ寺留存的回鹘男供养人像壁画残块表现了不同装束的人物（图5-16）。残画中可以清晰辨认的只有两位跪拜的供养人。他们头戴圆形毡帽，帽顶中间装饰很短的帽须。他们同样穿着圆领窄袖长袍，双手放在袖笼中跪拜。



图5-16 回鹘男供养人像（线描图），高昌古城Ⅲ寺，回鹘高昌时期

四、其他民族供养像

1209年，成吉思汗派兵西征，回鹘高昌亦都护（即国主、国王）巴而术阿而忒的斤归顺蒙古，他多次跟随蒙古军队出战，并且与蒙古联姻。因此在元政权时期，回鹘高昌在政治、经济、文化上处于半独立状态，与蒙古民族的往来较为频繁。蒙古民族对回鹘文化及其佛教文化产生了重要影响，回鹘文化中也留下了蒙古文化的痕迹。柏孜克里克、高昌古城等遗址保存的穿着蒙古服装的供养人像，是蒙古文化影响的直接展示。

德国揭取壁画中有一幅蒙古女供养人像，画中女人正合十供养，她的服饰、装扮明显区别于回鹘供养人（图5-17）。她的头上戴着又高又瘦的圆筒状发冠，发冠的下部似乎是金属和宝石镶嵌而成，发冠的上部用红色的绸缎包裹而成，发冠后有长短两层披巾垂在脑后，赭色的短披巾仅及脑后，红色的长披巾垂至后背，她们对红色头巾的偏好与回鹘妇女相同。供养人内穿白色圆领内衣，外穿交领大袖长袍，长袍上臂和内衣袖口处镶嵌金色的装饰带，简洁而且朴素，又有明显的蒙古民族特征。其脸型上小下大，五官较小而且集中，双耳佩戴叶片状耳饰。她的前方有一串花蔓，白色的花叶与红色的花朵交替搭配，花朵下方有长方形榜题块，已经消失的文字也许曾经记录了供养人的身份。勒柯克记载，此供养像出自柏孜克里克第27窟，可惜未能说明壁画在洞窟内的位置。因为窟室内留存的供养人像都穿着回鹘民族的传统服装，与图中的供养人像不相吻合，所以勒柯克的记载有些疑问。

1 ［德］勒柯克等主编：《中亚与新疆古代晚期的佛教文物》Ⅲ册图版17，柏林出版，1922年。转引自孟凡人著《高昌壁画辑佚》图56说明，新疆人民出版社，1995年，第69页。



图5-17 蒙古女供养人像，柏孜克里克第27窟（勒柯克记载），回鹘高昌时期

格伦威德尔在高昌古城T′寺大殿南壁发现的一身女供养人像与上述图像风格十分相似，只是这位女性的衣着更为精美。她头后的短披巾用织有卷草纹图案的织锦制作，外套衣领边镶嵌了有类似卷草纹图案的装饰边。她双手优雅地持着花枝，身旁两侧的空中装饰着美丽的花朵。头前方的榜题框内书写着回鹘文字，据说这是一位回鹘王妃。

在冯·佳班的记述中，高高的帽子称为“布克塔格”，是欧洲旅行者马可·波罗所见过的蒙古妇女的便帽，用一根羽毛或类似的东西固定在头顶。她也认同回鹘王妃头顶漂亮的布克塔格源于回鹘-蒙古的联姻。

柏孜克里克石窟第41窟窟门东侧内壁有一组供养人群像，他们的服饰明显受到了蒙古服装的影响（图5-18）。他们身穿交领开襟长袍，有的外罩短袖外衣，腰间佩挂什物，长袍下摆在小腿处，露出长靴。他们的帽子有两种样式，一种是上尖下圆的

尖顶折沿帽，一种是圆顶前额部向上折沿后面朝下有披帕的帽子。在勒柯克发现的一块壁画残片上也有一组男供养人群像（图5-19），其服饰风格与第41窟雷同。供养人在白色的地毯上迈步前行，头戴帽檐很窄、向上翘起的小帽，一人戴红色帽子，二人戴白色帽子。两绺小发卷垂在前额小帽下面，其余黑发梳成发卷垂落双肩。三人的脸部受到破坏，左边的人物还保存着细眼、直鼻和两撇小胡子。他们的身后是白地黑框的榜题，用回鹘文墨书每人的名字，左边第一位写着“此为贵族蒙居凯（？）之像”，中间人物的榜题已不完整，最后一位榜题为“此为贵族塞林赤之像”[1]。



图5-18　回鹘男供养人，柏孜克里克第41窟窟门东侧内壁，回鹘高昌时期

勒柯克在高昌古城ψ寺佛座的左右两侧发现了男、女供养人像各一组，《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》一书刊载了左侧的男供养人群像，中间的供养人像保存完整。他们的头顶用头巾包裹头发，打结后垂在脑后，前额上方留出一小撮头发。他们穿着相同的斜襟短袍，用蓝色底装饰白点的织锦制成，衣领边、短袍底边、袖口、袖上臂镶嵌白边。腰间束腰带，只是装饰而已。脚上穿短靴，下身的裤腿包裹在靴子里，靴



图5-19　回鹘贵族供养像，柏孜克里克第14窟窟室右壁，回鹘高昌时期

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第116页。

子的颜色各不相同。这是一组画得极美丽的供养人画像，和上述男供养人像一样，画面的背景涂抹红色，穿着浅色服装的人物从壁面凸显出来，他们的头顶及两侧都是盛开的花朵，搭配绿色的树叶。中间的供养人双手合十，并举着一枝漂亮的供养花。花枝间的空隙处画出榜题框，错落排列，与其他榜题整齐排列的方式不同，除了用于书写供养人的名字，在画面中还有装饰的作用。

五、经变画中的世俗人物像

柏孜克里克第20窟佛本行经变中出现了手捧供品的世俗人物，他们身边有驮着货物的骆驼、马和骡子，这些动物标注了世俗人物的身份，他们是行走在丝绸之路上的商人，是联络和传播中西文化的重要人物。他们的服饰、装饰充满异域风情。



图5-20 商人，柏孜克里克第20窟后甬道后壁，回鹘高昌时期

商人的面貌大致相同，是高鼻深目的胡人形象，留着黑色或棕色的络腮胡须。他们头戴不同样式的帽子，有圆顶带沿帽、六瓣式帽或前后有五边形装饰块圆顶帽，帽前装饰流苏，两侧、脑后装饰飘带（图5-20）。很明显，他们的短袍由质地精良的织锦制成，织锦上有圆形或菱形装饰图案。短袍为圆领窄袖，其中一位解开圆领，露出短袍的内衬。腰间束腰带，似乎只为装饰而已。脚上穿长靴，由红、黑两种颜色的皮料拼接制成。接近靴口处有穿出的绳子，似乎系在大腿上，用以固定靴子。靴子不仅外观漂亮，看起来穿着也很舒适。其他商人仍然是高鼻深目，留着络腮胡须，穿着相同样式的右

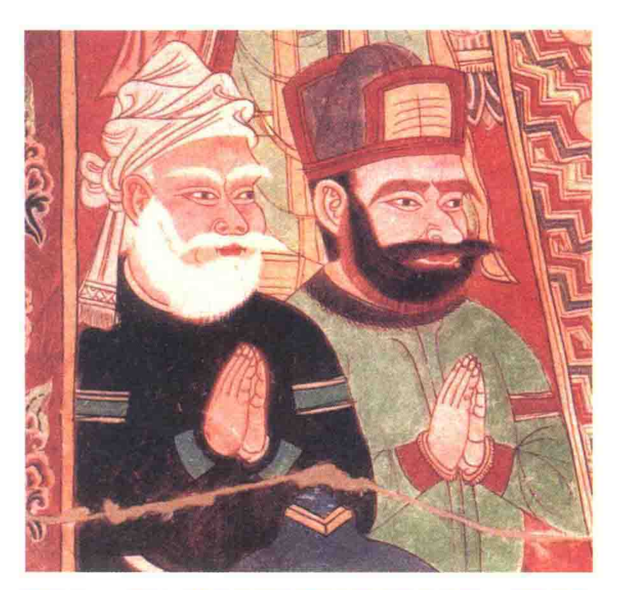


图5-21 商人，柏孜克里克第20窟后甬道后壁，回鹘高昌时期

衽素色短袍，虽然颜色素雅，制作却更加精细，衣领、衣襟、下摆处镶嵌皮毛装饰，有的腰间除了配饰腰带外，还佩戴不同样式、颜色各异的围裙，帽子的样式、颜色也各不相同（图5-21）。

在整铺经变画中，世俗人被画在画面最低的位置，以供奉的姿态出现，神情中有些喜悦的情绪，他们代表着当时远近各国、频繁往来于丝绸之路上的不同民族。德国学者葛玛丽（A.von.Gabain）在谈及高昌回鹘人对待外族人士时指出，回鹘民族通过绘画的方式表明了他们对外族人士的态度，表示他们对其他民族的尊重，而且能平等地看待他们[1]。

六、回鹘高昌时期的供养人画像特征

营建洞窟的功德主包括王室成员、达官贵族和普通百姓等各阶层人士，他们出资开窟、塑像、图绘四壁，不仅在洞窟中装点与佛教信仰有关的内容，表达对佛教的信仰和虔诚，而且将自己和家族成员的形象图绘在窟室内，大多具有写实性的风格，是为实现心里的美好愿望。他们的画像与石窟有紧密的互相依存关系，与历史时代、现实生活也紧密联系在一起。借助供养人画像，我们既能感受古代画师的肖像画艺术，又可以从供养人丰富而且多样的衣冠服饰中体验历史的风貌。高昌地区的供养人画像以回鹘时期留存的数量最多，这些画像遵循了供养人像普遍的表现原则，即大都以站立或跪坐的姿势手持鲜花供养，他们在洞窟中处在佛塑像的台座下或窟门两侧等位置，高昌地区的供养人画像又表现出强烈的地区民族特色。

经过艺术家的努力创造，回鹘高昌时期的供养人画像具有肖像画的特征。正如葛玛丽所说，回鹘人具有敏锐的观察能力，他们在绘画的创造中清楚地展现了对自己的认识，发展了自己的肖像画艺术[2]。回鹘艺术家用细腻又富有变化的线条努力地刻画人物，努力实现肖像的真实，不管是王室成员还是僧人，他们有相同的供养姿态，穿着相同的服饰，人物形象也有回鹘民族的共同特性，例如面型方圆，面容丰满，眉眼细小、鼻梁挺直，男供养人大都留着络腮胡须，身材高大，女供养人神情温婉。对于人物的面部，艺术家却进行了不同的个性描绘，强调个性特征的表现，这一点与中国人物肖像画的传统一脉相承，即画人物以对象为描摹依据，不仅追求形貌肖似，而且强调人物主要精神的表现。在人物画技法方面接受了西域传统，将其与汉民族绘画传统技法相结合，强调以线造型，在适当的地方加以晕染，塑造了既统一又富有个性的供养人画像。

回鹘供养人画像真实表现了回鹘人的衣冠服饰，呈现了回鹘人服饰文化的精彩，是回鹘民族文化的重要组成部分，其中包含了丰富的政治、经济、民族以及文化内涵。首先，色彩是服饰的重要因素，回鹘民族喜爱鲜艳的颜色，红、绿、黄等艳丽的色彩在高昌地区石窟壁画中随处可见，回鹘供养人的服饰也大多以红色为主色

1 ［德］葛玛丽撰，耿世民译：《高昌回鹘王国（公元850年—1250年）》，《新疆大学学报（哲社科版）》1980年第2期，第54页。

2 ［德］葛玛丽撰，耿世民译：《高昌回鹘王国（公元850年—1250年）》，《新疆大学学报（哲社科版）》1980年第2期，第56页。

调，浅黄色、赭石色、淡紫色和深蓝色也深受喜爱。其次，在艺术家的精心图绘之下，供养人的衣冠服饰与他们各自的身份相匹配。位居上层的王室成员与贵族供养人服饰具有雍容华贵、富丽多彩的特征，他们的长袍宽大厚实，质地精良，画工仔细地图绘衣料上的几何形图案或云彩、花卉、飞鸟等形象图案，表现出织物的华丽及其工艺的精美，配饰也经过精心的刻画和装饰，符合供养人应有的高贵身份和地位。地位越高的人穿着越华丽，男性的头冠更精致，女性的发饰更复杂和精美。在洞窟壁画中出现的僧人都是在佛教界具有一定官职或地位的人物，他们穿着符合佛教仪轨的僧侣服装，画家通过人物形象的大小、僧袍的描绘与晕染，强调了他们不同于普通僧人和世俗人的重要地位。

高昌石窟壁画延续了中原为供养人画像题写榜题的方式。长方形的榜题框有黑色或红色的边框，以区别于壁画背景的颜色为底色，竖向墨书回鹘文或汉文，有的用两种文字书写。文字包括了供养人的姓名、官职等称谓，与供养人画像一起合成一部形象的历史。遗憾的是能完整阅读的榜题已不多，文字大都漫漶。另外柏孜克里克佛本行经变画中采用横向书写文字的方式在汉地石窟中很少见到。

回鹘高昌壁画中出现了诸多的外族人形象，有的是供养人画像，有的是经变画中的世俗人物，他们具有各自不同的外貌，身着带有异国情调的装束。画家采用细腻的工笔画法来表现外族人士的形象和衣冠服饰，不仅展现了回鹘画工高超的绘画水平，同时也表明了高昌回鹘人对待外族的态度，精美的供养画像为后来的观者提供了想象的空间，从另一个角度呈现了回鹘高昌时期各国商旅在当地往来的盛况。

第六章
石窟壁画中的装饰图案

石窟壁画以佛教内容为中心，图绘佛经中颂扬的佛国世界，以此传播佛教思想。为了让佛教信徒感受到佛国世界的美好与真实，佛经用诸多美好的文字描绘佛国的自然山川、鸟语花香以及飞禽走兽等。在石窟寺这个假想的佛国世界里，各种美丽的图案填充了窟室内剩余的壁面，各种花卉、枝叶、动物、山水等人世间美好的自然景观装点壁面，与佛教图像一起造就了辉煌的佛国世界，图案装饰成为石窟壁画中不可或缺的组成部分。当然，来源于自然世界的装饰图案并非完全写实，而是经过了艺术的抽象或异化，有的甚至形成简单的几何化图案，有的装饰图案在使用过程中跟随民族文化的传统被赋予了特殊的寓意。

和其他地区一样，高昌石窟内也绘满了各式各样的装饰图案，莫尼克·玛雅尔曾经这样描述，"物资的贫乏被丰富的绘画装饰掩饰起来了，绘画可以用低廉的价格使一个寺庙内部迅速地变得豪华起来。佛教徒广泛地使用了这种技巧，摩尼教徒和景教徒们也都模拟了他们的做法。"[1]装饰图案分别用于建筑装饰、佛教图像的边框装饰，或者衬托尊像，或者充实空间，图案样式有的明显来自中原或西域其他地区，有的则具有高昌民族特征和时代特色。

关于高昌石窟图案的研究成果较少，在几部关于高昌文化的著作里有一些简单的叙述。冯·佳班在《高昌回鹘王国的生活》一书中专章讨论了高昌回鹘王国时期的装饰图案，她注意到各式各样的图案用于建筑装饰、壁画边框装饰、庄严佛像的背光、头光、帷幔、流苏以及用于填补空间的背景装饰，将高昌以西或中原地区与之接近的装饰纹样进行比较，探讨图案样式的来源[2]。莫尼克·玛雅尔的《古代高昌王国物质文明史》仅涉及建筑装饰，包括造型、彩绘和活动装饰[3]。《印度到中国新疆的佛教艺术》一书在总结高昌石窟艺术特色时，仅用一段文字简单描述了窟室的装饰图案[4]。

依照图案装饰在窟室内的位置，纹饰通常被分为建筑、服饰、佛具器物、一般装饰等几类。但是，这种分类方法不完全适用于高昌石窟，依据石窟壁画保存的情况，在此将高昌石窟中的装饰图案分为几何图案、植物图案、动物图案、山水、天相等几类。

1 [法]莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》，中华书局，1995年，第131页。
2 [德]冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》第十八章，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年。
3 [法]莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》第三章第四节，中华书局，1995年。
4 贾应逸、祁小山著：《印度到中国新疆的佛教艺术》第六章第十一节，甘肃教育出版社，2002年。

一、几何图案装饰

几何纹图案是以点、线、面为基本元素，用各种直线、曲线，以及圆形、三角形、方形、菱形等构成的规则或不规则的装饰纹样。几何图案装饰是人类最早使用的装饰纹样。在新石器时代，原始先民运用超凡的抽象思维能力，将对自然界的观察和感悟概括为视觉形象，在陶器表面创造了形形色色、丰富优美的几何图案。这些几何图案符合形式美的法则，体现了一种形式美的内涵，在各个历史时期被广泛地应用于建筑、织物、陶瓷、家具、金工等各个领域，并且一直沿用至今。

石窟壁画的装饰图案中，几何图案占有较大的比例。这类图案在石窟的不同位置随处可见，不仅数量多，而且富于变化。高昌地区石窟现存的壁画中，几何图案在装饰佛背光、壁画边框和人物服饰等处使用尤多。

1. 佛背光图案

佛背光图案是指画在佛身后的光圈式装饰，包括头光与身光，又称为佛光、圆光、光相等。《佛说造像度量经》详细讲述了佛身的三十二相和八十种好，其中佛身有“身金色相”、“常光相”，即佛身常常放射出金色的光芒。公元一世纪，印度犍陀罗艺术开始塑造佛像，佛像身后仅用简单的没有装饰的圆形光轮表现身光和头光，强调其身份的神圣。随着佛教艺术的发展，为了衬托出佛的完美与神圣感，佛背光装饰受到重视，装饰图案变得复杂多样，色彩纷呈。在佛教教义的限制与本土文化的交汇与融合之中，背光装饰图案既有佛教教义的象征，又有本土文化的象征。

背光装饰图案逐渐受到研究者的重视，尤其是在敦煌莫高窟。《佛教雕塑背光图像的象征意义》、《敦煌石窟晚期背光研究》、《佛背光的艺术衍变》等论文对各时代佛背光图像进行收集、分类、整理，并且与西域、中原佛背光艺术形态对比，探讨佛背光的样式、艺术演变历程，或者纹饰和外形的象征意义[1]。高昌地区石窟中佛背光图案尚未被特别关注。

高昌地区早期石窟中最常见的佛背光由不同色彩的光环组成，千佛或者是单身佛像身后都画相同样式的彩色光环，吐峪沟、雅尔湖、七康湖、柏孜克里克早期石窟以及伯西哈石窟中都可以见到。吐峪沟是高昌地区早期石窟寺的代表，从现存的图像看，佛背光保持着早期的简单样式与装饰风格。坐佛的头光、身光为圆形，立佛的头光为圆形，身光为椭圆形，红、绿、蓝等色彩各异、宽窄不同的彩色光环组合在一起，从视觉上给佛的形象增添了神圣的气氛（图6-1、图6-2）。吐峪沟第12窟绘制的年代略晚，壁画的内容更为丰富，绘画技法也在提高，高昌画工似乎能够更自由地把握图绘的对象。后甬道两侧壁面分别画着多组说法图，主尊佛的背光装饰仍然以彩色光环来表现，其中又加入了新的装饰纹样，带来新的视觉变化。前壁主

1 封钰、韦姝华：《佛教雕塑背光图像的象征意义》，《东南文化》2010年第2期，第118—122页；卢秀文：《敦煌石窟晚期背光研究》，《敦煌研究》1997年第2期，第14—19页；梁浚：《佛背光的艺术衍变》，《美与时代》2013年第1期，第86页。

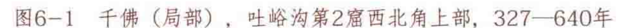



图6-1　千佛（局部），吐峪沟第2窟西北角上部，327—640年



图6-2　立佛像，吐峪沟第41窟主室顶部南披，327—640年

尊身后彩色光环状的圆形身光中装饰了一圈白色的联珠纹，另一铺说法图背光彩色光环中增加了一圈由树叶状的图案组成的圆环，不同颜色的叶片间隔排列。身光的构图依然保持着严谨与平衡，画工却在其中努力地寻求表现的变化。

起伏的波状纹是常见的装饰纹饰，在佛背光中频繁出现，并且有多种不同的样式，有的起伏较缓，有的起伏很大，有的为转角处成尖角的波折纹。吐峪沟第44窟四壁画千佛，千佛中央有说法图一铺，主尊佛的身光明显有些不同，白色、绿色的波状纹从佛的身后两侧升起，在圆环内组成身光，是较为特殊的一种背光装饰。起伏的波纹与火焰纹有些相似，犹如佛身散发出的光芒，有种向上的升腾感，衬托着佛的威严。

柏孜克里克石窟描绘最为精彩的佛背光是回鹘高昌时期作品，尤其是佛本行经变主尊的背光。立佛身后的圆形头光和舟形身光由三层装饰带组成，装饰带中的图案有几何纹、植物纹或两者组合而成，纹样的组合没有固定或者规范的方式，每身佛的背光都独具特色。第20窟后甬道后壁的一铺经变主尊的背光装饰图案以几何纹为主，头光和身光的内层装饰从佛头后及身后呈放射状散发的波状纹，波状纹的末端有V字形小叉，波状纹以红、绿、蓝等颜色依次有序地间隔排列，仿佛是佛身放射出的耀眼光芒（图6-3）。中间一层装饰带由近方形的环状物组成链条般的装饰条，链条的两侧有窄窄的红色装饰带，与内层和外层装饰带间隔开。最外层的装饰带由波折纹组成，同样以红、绿、蓝等颜色依次有序地间隔图绘，而且波折纹延伸的方向与内层水波纹保持一致。纹样的外形完全不同，色彩也有些差异，带来的装饰效果却保持着协调与统一。后甬道左壁发心供养品主尊的身光内层与上述图像一样用波状纹装饰，中层和外层装饰图案却又是另外一番面貌。身光的中层为



图6-3 佛本行经变，柏孜克里克第20窟后甬道后壁，回鹘高昌时期

红色装饰带，装饰带上点缀着两侧各有一片树叶的白色小花，因为年代久远，白色小花的颜色已经有些变化，有的需要努力辨认。外层装饰带内画卷曲的云纹，云纹排列整齐，描绘精致，晕染的颜色富于变化。佛头光的中层、外层装饰与身光相同，头光的内层装饰别具一格。略微侧向右边的佛头后面是一朵盛开的莲花，莲花大部分被遮挡着，露出小半朵层叠的莲花瓣，莲花瓣由红、绿、黄、蓝等颜色分层晕染，是古代画工头脑中概念化的莲花。莲花四周放射出绿色的光芒。与此相似的是第33窟主室左壁的经变画主尊，佛头后是一朵红、绿、黄等颜色晕染的大莲花，莲花外是数圈彩色光环，最外层是卷曲的云朵纹组成的环状装饰圈。

第20窟甬道内壁的上名称佛授记图主尊背光内层装饰带同样图绘了波纹装饰图案，波纹的末端却用卷曲的如云朵般的纹样代替了上文提到的V字形图案，背光的外层装饰带装饰叶片状的图案。

与波状纹接近的波折纹也是背光中常见的图案。波折纹在背光中表现的方式相同，从佛头和身后放射而出，波纹转折处形成尖角而不是弧形。波折纹图案背光装饰不仅见于柏孜克里克，北庭佛寺E102龛内也残存着有波折纹图案的头光。

火焰纹是中原早期石窟中常见的背光装饰图案，云冈石窟北魏洞窟中还有形

式多样的火焰纹背光图装饰，龙门石窟奉先寺卢舍那坐佛的背光也装饰火焰纹，莫高窟火焰纹背光常见于北周至隋朝时期的洞窟中。高昌石窟现有的壁画中也有用火焰纹图案装饰的背光，但运用并不广泛，留存的数量也远不及波状纹。柏孜克里克第20窟甬道内壁的一铺佛本行经变主尊身后的背光内层即装饰火焰纹，在绿色的底色之上图绘着火红的火焰纹，火焰纹向四周散发、蔓延。火焰是佛教中的吉祥之物，是光明的使者，又象征着无边的佛法。



图6-4 佛本行经变，柏孜克里克第20窟右甬道右壁，回鹘高昌时期

《大智度论》卷八说："佛身四边各一丈光明，菩萨生便有此，是三十二相之一，明为丈光相。"[1]背光中的火焰纹或者呈放射状的波状纹或许有此表现意义，是为了突出佛身边的光明，冉冉的火焰和起伏四射的波纹在象征着佛法普照众生的同时，又为庄严的佛像增添了活泼、神秘的动感。高昌石窟佛背光装饰几何图案盛行波状纹，或许与莫高窟晚唐至五代的洞窟中流行水波纹形背光有些关联。

菱格形图案在背光中也较为常见。第20窟右甬道右壁的佛背光同样由几何纹组成，内层与中层装饰图案都采用了菱形纹，图案与色彩的组合方式却完全不同（图6-4）。内层光环内紧密排列菱形格，菱形格左右两侧呈圆弧形角，中间装饰黑边白色圆点，如同花心一般。菱形格的颜色以红、粉红、绿、赭色等间隔图绘，色调浓烈，装饰意味强烈。中层的装饰带有浅色的底色，其上图绘菱形格，首尾相接组成链条装饰带，菱形格的四边由红色的叶片图案组成，菱形格中央装饰红色圆点，两个菱形格外的空隙处装饰红色的半圆点。菱形格链条两侧有绿色的装饰条，色彩对比强烈。外层装饰带由火焰纹组成，每朵火焰纹下端有三颗绿色的宝珠，宝珠

1 《大智度论》卷八，《大正藏》第25册，第114页下。

后飘出火焰纹，火焰如同波纹，有红、绿、黄等颜色有序的间隔排列。火焰纹两侧有黄色的窄而细的装饰条，火焰纹在其中有序地排列。背光内层和中层的菱格纹装饰有强烈的秩序感，增添了佛的庄重感，外层耀动的火焰纹在宁静与庄严之中增加了动感。

2. 边框装饰图案

边框装饰是佛教石窟壁画装饰中最为丰富的一类，几何形图案的装饰边框在高昌早期石窟中流行。圆形、方形、弧线、波折线、菱形格等几何图案组成的边框装饰是常见的装饰图案，在吐峪沟石窟中都可以见到。

吐峪沟第42窟禅观图下方有较宽的装饰边框，边框内以弧线为主要装饰纹样，弧线首尾相接形成折带纹装饰图案，画工似乎用宽而粗的笔迅速图绘，弧线两侧分别描绘细线，弧线为深色，弧线之外的空白处图绘绿色，形成简洁的装饰纹样。第44窟主室四壁本生故事下方有一圈几何图案，图案分三层，第一、三层是红、白、绿各色小方块连接而成，第二层是红、绿色的圆圈组成，其中还有白色的小圆圈，每个圆圈被上一个圆圈遮挡了部分，在视觉上形成圆圈有序层叠的效果。

吐峪沟第41窟的装饰图案更加丰富，出现了更多的植物装饰图案，几何纹饰减少了许多（图6-5）。主室窟顶四披画立佛像，每身立佛两侧有装饰边框，装饰边框由折带纹、树叶纹组成菱形装饰带，其中还出现了联珠纹装饰圈，白色的圆点组成圆圈，圈内还画有绿色或黑色的圆圈。另外，联珠纹还出现在壁画人物的服饰上，第44窟顶部四角草庐中的护法神的头上的宝冠和服装上都有联珠纹组成的装饰图案，宝冠上横向整齐排列白色联珠装饰，服饰上则是联珠纹组成的菱格形图案（图6-6）。除了上述吐峪沟石窟的联珠纹之外，柏孜克里克第20窟主室前壁的回鹘高昌王后的服饰上也出现了联珠纹，王后长袍的双领、前襟、下摆、衣袖上臂等处装饰联珠链装饰带，简洁又富有装饰趣味。

联珠纹，顾名思义是由大小相同的圆圈或者圆珠连续排列成的一种装饰图案，通常认为联珠纹样是盛行于萨珊时期波斯的纹样，被萨珊波斯广泛用于编织物、



图6-5　立佛像，吐峪沟第41窟主室顶部北披，327—640年



图6-6 护法神与千佛，吐峪沟第44窟主室顶部西南角，327—640年

宫廷建筑的浮雕、萨珊银币以及各种器物上，用于织物的联珠圈纹中饰鸟兽图案是典型的萨珊联珠纹饰。联珠纹在中亚地区广泛流传，可以说是最能代表中亚艺术特色的图案之一，受其传播的影响，三至四世纪，于阗地区佛寺壁画借用带状联珠纹图绘菩萨背光的边框。随着佛法东渐，五世纪前后，联珠纹传入华夏文明圈，南北朝至唐中叶的历史时期，联珠纹出现在各类墓葬陪葬品、佛教造像、洞窟壁画上，以洞窟壁画为最多。甘肃炳灵寺169窟、大同云冈石窟、新疆敦煌壁画都可以看到联珠纹的踪迹。但是，在克孜尔、敦煌等地广泛流行的联珠纹在高昌地区并不多见，联珠圈内装饰兽鸟图案的典型装饰纹样在此也未能出现。从现有的高昌石窟壁画中可以发现，在联珠纹样传播的过程中，高昌地区也被波及，但是该纹样并未受到更多的关注和重视。高昌地区是一个中西文化交汇的地区，对于外来的文化元素保持着开放与接纳的态度，仅被华夏文化圈广泛接纳的联珠纹样一例就表明了高昌地区对外来文化的态度，是站在自己的文化立场上有选择地接受。

3. 服饰上的图案

高昌石窟壁画中世俗人物的服饰样式多样，带有浓厚的地域民族特色。高昌回鹘时期，带有几何图案或者其他形象图案的织物很受欢迎，供养人的服饰大多采用这些印花的华丽面料裁剪制作而成，似乎地位越高的人物，织物的印花更华丽、更漂亮。当地居民喜欢带有几何纹印花的织物，用于制作服饰。制作服饰的织物上常见的几何图案有圆形和菱形，图案大小相同，布局规则匀称。柏孜克里克第20窟后甬道后壁佛本行经变中商人服饰上的图案就很有代表性。佛身边左右两侧的商人穿着锦袍，用质地精美的织锦缝制而成，其中两件锦袍上的印花为圆形图案，圆圈内有很粗的十字形。

十字符号在中外古代文化中被广泛运用，有着复杂的象征意义。新石器时代的陶器、汉代瓦当上都有圆圈和十字形结合的图案，对于它的象征意义有不同的说法，通常被认为与太阳或者宇宙模式有关，例如太阳崇拜，或者八极观念的象征。公元前三千年的亚述人曾经用十字形徽章表示他们的上帝[1]。织物上圆圈与十字形

1 参见张晓霞《中国古代植物装饰纹样发展源流》第二章，苏州大学博士学位论文，2005年。

结合的图案是否也有复杂的象征意义暂时无法确定，可以确定的是，这是带有吉祥意味、受回鹘民族喜爱的图案样式。

另一位商人锦袍上的图案为菱形，菱形内装饰卷曲的线条。第16窟主室前壁的一身供养人锦袍上也有菱形图案，菱形内画有田字。另外，第16窟其供养人像服饰上镶嵌的边饰印花为方格或平行线组成的几何纹图案。据莫尼克·玛雅尔的记载，高昌壁画中的女性也喜欢穿着印有几何纹印花图案的服饰，“在我们所统计到的长裙中，大部分是用印花的或带有条格的织物裁制的。甚至女佣人也穿着印有花样的服装，最常见的花样是几何图形。”[1]

二、植物纹装饰图案

生长在天地之间的自然植物是植物图案的原型，其多样化的形态激发了人类创造的灵感，给古代造型艺术带来鲜活的生命力。随着佛教艺术的传播，外来的植物纹样打破了传统的纹样造型和设计理念，融汇了优美的异域风貌和质朴的汉画神韵的植物图案在佛教石窟壁画与雕塑中获得了更为广阔的发展空间，图案中还融入了佛学的意味。菩提树、卷草纹、宝相纹、莲花纹、忍冬纹、杂花纹等布满窟室各处，每种纹样又有多种样式，相同的样式又以晕染不同的颜色带来多样的变化。不同的纹样以不同的方式组合，形成二方连续的边饰或复杂的窟顶、藻井装饰，带来浓艳富丽的装饰效果。

北魏以前传入中国的具有中亚粟特风貌的图案纹样，在传入中原后逐渐中国化，开拓西域的潮流给该地区的石窟艺术带来影响，高昌地区石窟的植物装饰图案似乎也在受到影响的范围之中，形成了融合中外文化元素的特色装饰图案。

1. 莲花纹

窟顶藻井莲花图案在世界各地广泛运用于装饰，有的被赋予了特定的象征意义。在中国，通常认为最早的莲花造型出现在青铜器上，即出土于河南新郑李家楼的春秋中期青铜莲鹤方壶。在印度，莲花与佛教教义结合在一起，被尊为神圣之花，在宗教与世俗场所中获得了多样的造型与内涵。《佛光大词典》解释说，莲花又作莲华，是生于沼泽的宿根草本植物类。莲花一般于夏季开花，味色美，生于淤泥之中，而开洁净之花。印度自古以来就珍视此花，出淤泥而不染，象征着清净。佛经将莲花的拟人化品德与佛陀常、乐、我、净四德相对应，还以莲花比喻菩萨修行的十种善法，于是莲花成为佛教艺术中的重要题材，石窟壁画中处处可见莲花图案，变形、赋彩丰富异常。石窟藻井以莲花为中心的装饰图案北朝时就已流行，成为石窟中普遍的装饰纹样，具体的装饰样式因地域、时代的不同而有多样化的面貌。

高昌石窟中也常见莲花纹装饰窟顶，装饰的方法与样式层出不穷。吐峪沟第44窟为方形窟，窟顶中央凿出圆形藻井，藻井中央是绘塑结合的莲花，中国古代建筑

---

1 ［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》，中华书局，1995年，第145页。

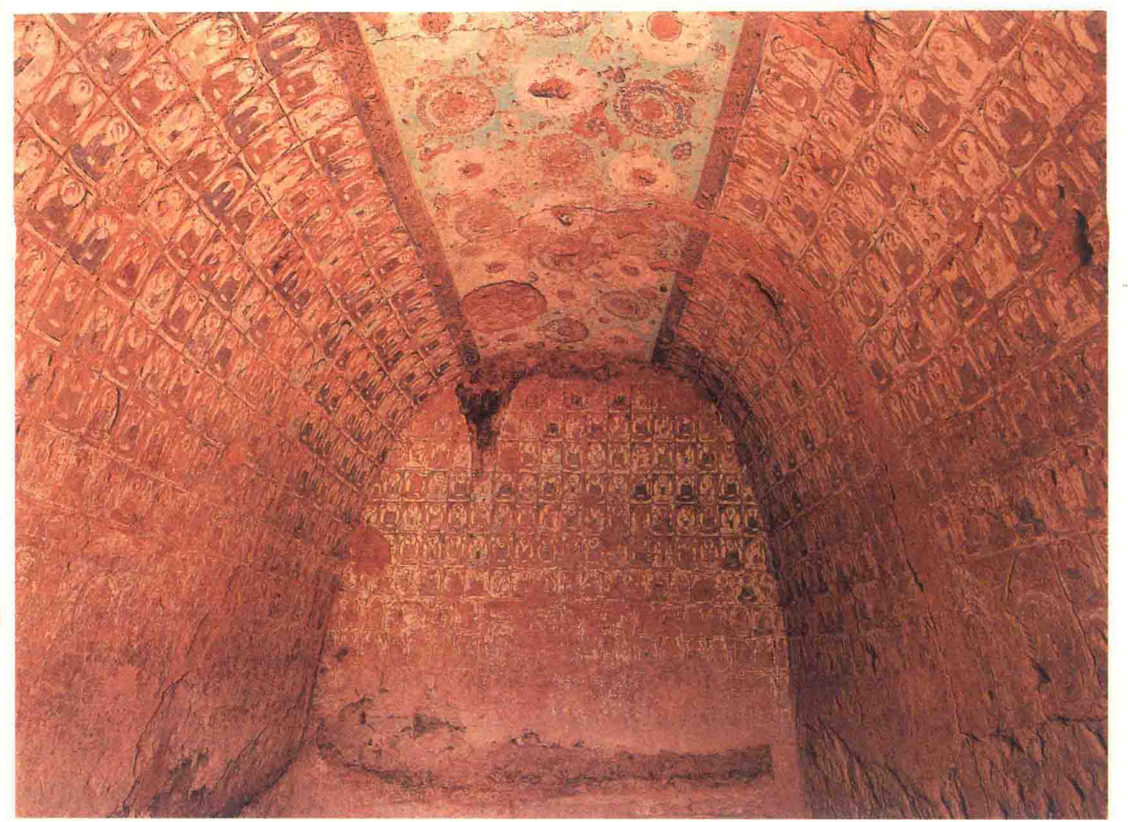


图6-7　雅尔湖第7窟窟室内景，回鹘高昌时期

上称为“反植荷蕖”。单层莲瓣间放射出辐射线，辐射线之间的条幅上分层绘坐佛和立佛，形成如同伞盖般的装饰。藻井莲花装饰的造型结构简单，形象单纯鲜明，概念化的意味浓厚，莲纹的花瓣多且细长，已不是自然界中的莲花。

雅尔湖第7窟是长方形纵券顶窟，窟顶别有意味地装饰出一铺净土宝池，池水中绿波荡漾，其上漂浮大朵的莲花，莲花为重层多瓣，花型大致相同，色彩却各异（图6-7）。水池中还有莲蕾、鸭子、鹤以及从莲花中化生而出的菩萨、童子，以视觉化的方式展现了祈祷者向往的西方净土宝池、八功德水和莲花化生景象。

伯西哈第2窟为方形平顶窟，方形窟顶中央装饰大莲花，莲瓣为U形，分四层颜色，瓣心红或白两色，间隔排列（图6-8）。莲心别出心裁地画佛传故事逾城出家和始度五比丘的情节，白底圆圈内画悉达太子骑在高大的白马上，白马的马鬃和马尾却是棕色。太子装扮如菩萨，头戴宝冠，佩饰耳珰、项圈、臂钏，袒露上身，下身着裙，红色的披帛绕过双臂在身后飘舞，两手持缰绳，表现太子夜半逾城出家，由天神捧白马四足进山修行。白马的前方有四人跪地，他们头顶梳发髻，袒露上身，腰间束裙，四人的面部全部漫漶。画面应该是表现太子在菩提树下悟道之后，行至波罗捺国鹿野苑传法，度化憍陈如等五比丘，初转法轮。

佛传故事画是早期石窟壁画盛行的题材，是佛教与绘画联姻的艺术杰作。莫高窟北周洞窟第290窟窟室顶部佛传故事极为精彩，采用连环画的方式，S形的走向排列故事画面，讲述能仁菩萨入梦投胎，莫耶夫人树下诞生，至太子出家称道全过程的87个佛传故事情节。伯西哈第2窟窟顶的佛传故事简单了许多，画工对故事情节进行了高度概括和提炼，巧妙地将不同时间、不同地点发生的事件结合起



图6-8 伯西哈第2窟窟顶，回鹘高昌时期

来，表现在一幅壁画中，满足了构图和故事表现的双重需要。

莲花四周是华丽的卷草纹图案，四角各有一身菩萨坐像，包裹在柔美的卷草纹之中，卷草纹之外是茶花纹边饰组成的方框，以及三角形茶花纹垂帐纹。画面中可见流畅的铁线描、兰叶描，带有汉风特色。窟顶壁画以白色为地，以土红、黄等暖色为主，适当配置石绿色，效果浓艳富丽，与回鹘人对强烈色泽的喜好相一致。

格伦威德尔曾经在胜金口第6窟穹窿顶部发现与上述类似的图案。依据藻井复原线描图（图6-9），藻井中间一朵重瓣大莲花，莲瓣为双弧线的叶形，莲瓣样式与印度古代莲纹相似，例如孔雀王朝的阿玛拉巴雕刻的印度莲花纹。莲心绘骑马人物，马似乎正抬腿向前奔走，马背上的人物仅留下身后飘舞的帛带。莲花外是一圈花卉边饰，最外层画垂帐纹。莲心骑马人物被命名为太阳神，可能是依据垂帐纹外配置星宿图而来。

平棋图案中也有莲花纹出现。平棋是中国传统木构建筑中的一种屋内顶棚构造，由木板和支条构成，外形上看呈棋盘方格状，故命名为平棋。河南洛阳，山东沂南、日照，四川乐山等地两汉时期墓葬中已见在画像砖和石雕上的方形套叠平棋图案，敦煌莫高窟北朝中心柱窟后部平顶绘制平棋装饰，中唐洞窟用平棋装饰平顶帐形佛龛龛顶。七康湖第4窟隧道顶部和柏孜克里克第18窟后甬道顶部都画平棋装饰，是高昌地区留存的数量不多的平棋图案（图6-10）。平棋仿木结构的四方三层套叠，中心方井内是碧绿的池水，碧水之中涌起漩涡纹波浪，水中漂浮着莲花或者

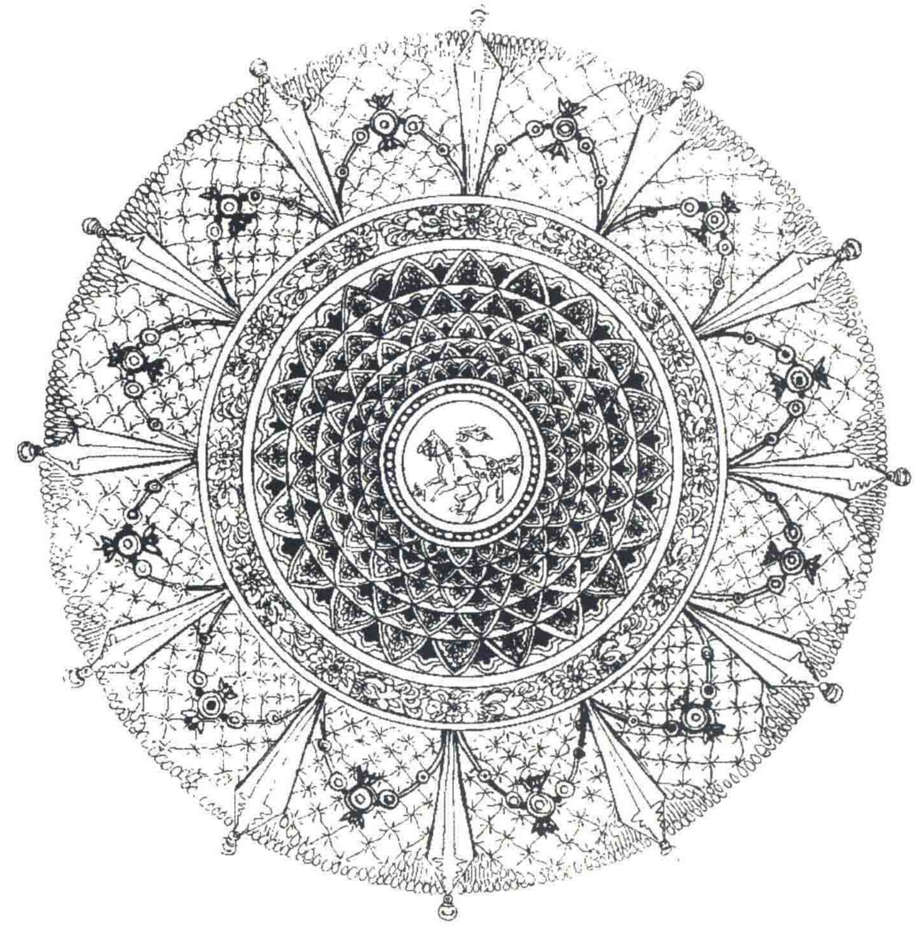


图6-9 藻井复原图，胜金口第6窟，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘



图6-10 平棋图案（局部），七康湖第4窟隧道顶部，460—640年

莲花的变体。每层套叠分别以叶片纹、平行线条、三角形、圆形或弧线装饰等植物和几何纹为边饰。七康湖的平棋装饰描绘细致且精美，以绿色为主色调，植物纹与几何纹样巧妙地结合在一起，形成变化丰富的装饰和视觉效果。

莲花装饰纹样是佛教壁画中最常见的植物纹样，受印度佛教莲花图案的影响，莲花纹演变出各种各样的变体样式。高昌石窟中的莲花图案样式与装饰区域和中原以及西部的石窟没有很大的区别。但是，高昌地区的莲花藻井井心出现骑马人物是高昌画工的创造，是将受到当地居民喜爱的图案或文化内涵赋予其中的成果。

2. 宝相花纹

从图像上看，宝相花纹类似荷花，又有牡丹花的身影，《辞海》如此解释：中国传统装饰纹样的一种，将某些自然形态的花朵（主要是荷花）进行艺术处理，使之成为一种装饰画的花朵纹样。由此而知，佛教的神圣之花莲花是宝相花纹的原型，又吸收了云气纹、石榴花纹、忍冬纹等不同纹样，将不同个体的花纹进行重构之后，形成了新的花纹造型，并逐渐演变为一种程式化的装饰图案。它不存在于现实的植物世界，是将大众熟知的物象元素与想象结合塑造出来的，“在构成上符合中国传统美学中求全求大的美学观念，推崇硕大丰满、完整团圆的艺术形象。”“以通俗易懂的图案形式建构和表现了吉祥富贵、幸福圆满的意义。宝相花纹体现了民众对美好生活的向往，寄托了人们各种质朴的或夸张的愿望。”[1]众多花卉的组合体被赋予了宗教化的吉祥色彩，因为宝相是佛教徒对佛像的尊称。

自魏晋南北朝以来，佛教艺术日趋兴盛，佛教装饰艺术日益丰富而且精彩，植物花卉题材大量运用在石窟装饰艺术中。在此潮流之下形成的宝相花纹自唐代盛行，之后不断地在已有的形式之上变化，在佛教艺术以及其他领域中广泛运用。高昌地区的石窟壁画装饰受唐代宝相花纹盛行的影响，胜金口、柏孜克里克、伯西哈等石窟的窟顶、边框、甬道等各处都留下了宝相花纹的装饰图案。

柏孜克里克第15窟是中堂回廊式大型洞窟，与第20窟相同，窟室甬道、内壁绘制通壁巨幅佛本行经变，色彩艳丽，华丽辉煌（图6-11）。为了与四壁壁画协调一致，纵券顶及四壁与窟顶连接部分，图绘巨大的宝相花纹和云纹的装饰。宝相花纹以莲花为中心，勾卷的花瓣、云头纹、叶片纹分层组合，在圆圈内组成完整的宝相花纹。纹饰采用了唐代以来宝相花的组成元素，莲花、侧卷瓣、叶片等，在细节刻画上有些调整，在最外层叶片上勾画云纹则有些新意。甬道顶以赭红色为地，宝相花纹用石绿、红、白等颜色晕染，再配合四周有流动感的云纹，画面不仅色彩浓烈，充满动感，而且带有强烈的地方特色。柏孜克里克第9窟甬道顶赭红色的底色上同样装饰宝相花纹和流云纹，宝相花纹图案的组合元素完全不同（图6-12）。中间是变体的尖瓣莲花，外层是向内勾卷的花瓣，空隙处填充小叶片，勾卷的花瓣间再填充弯曲的云纹，纹样简洁而且活泼。伯西哈第4窟窟顶装饰图案的色彩晕染有相同的特征，窟顶中央的装饰带以宝相花纹为主，花心是圆瓣莲花，外层是内卷花瓣，其中再填充莲花瓣，外层花瓣之间装饰绿色叶片纹。平行排列的宝相花之间的空隙处

1 刘志、徐萃：《宝相花纹的内涵及其在现代设计中的运用》，《郑州轻工业学院学报（社科版）》2010年第4期，第49页。



图6-11　宝相花纹图案，柏孜克里克第15窟左甬道顶部，回鹘高昌时期

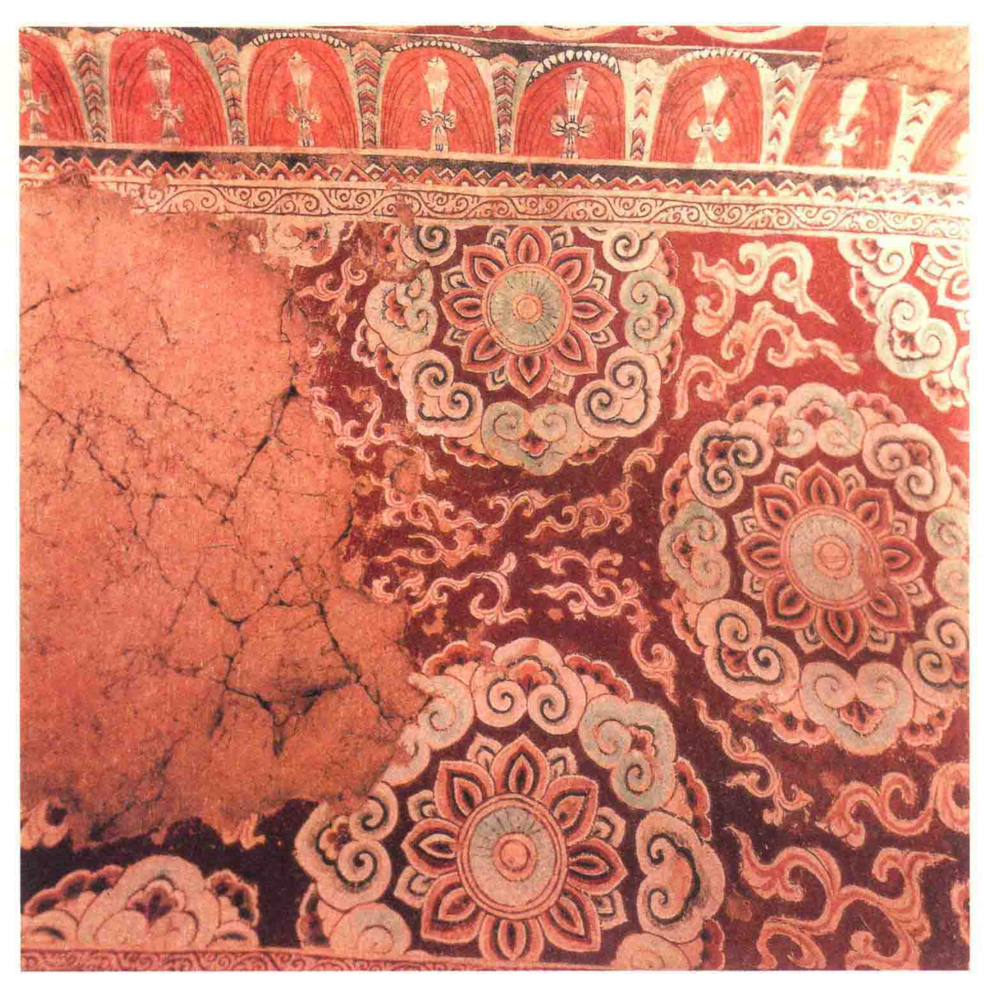


图6-12　宝相花纹图案，柏孜克里克第9窟左甬道顶部，回鹘高昌时期



图6-13　宝相花纹图案，胜金口第51窟主室券顶，460年—9世纪中叶

是内卷花瓣、叶片纹和茶花瓣等组成的三角形装饰图案。宝相花纹装饰带外是卷草纹组成的装饰带，其中的莲花之上画供养天人。整铺窟顶的花纹装饰强调对称，纹饰图案丰富，组合的方式充满变化，与浓艳的色彩协调一致，共同创造出热烈的效果。

胜金口留存的洞窟数量很少，残存的壁画有一些充满生活气息的画面。第51窟主室券顶铺满装饰，宝相花纹采用不同的构成元素（图6-13）。花心没有选择莲花纹，而是类似茶花的小花瓣组成十字型的花朵，外圈再包裹四瓣大花瓣。最外层是内卷、顶部开口的花瓣，花瓣交接的空隙处填充叶片纹。不同的花朵、叶片纹融于其中，层次疏密有致，密而不杂乱，疏而不空泛。宝相花纹之间的空白处用内卷的花瓣、云纹组合成三角形的纹样。宝相花纹装饰带外是几何纹样的垂帐纹，上面点缀宝石、花朵，造成富丽而华贵的装饰意匠。

宝相花纹是中国传统吉祥图案中的重要纹饰，其中融合了多种花卉的特征，是符合想象与理想的全新创造。在佛教艺术中，宝相花纹装饰图案被广泛运用，纹饰内部结构强调工整对称，各种花卉元素被提炼加工之后遵循一定组合规则，却又有灵活多变的组合方法，变换多样的花卉特征混合成灵动万千、千姿百态的美景。高昌石窟装饰的宝相花纹装饰图案，明显带有唐代宝相花纹的特征，但是因为纹饰组合方式的灵活多变性，以及高昌地区在色彩上的独特追求，所以高昌石窟的宝相花纹在表现出唐代文化特征的同时，又具有明显的地区特色。

3. 卷草纹

卷草纹发源于忍冬纹，是魏晋南北朝时期跟随佛教文化传播而进入中国的装饰纹样。早期忍冬纹可能受到从古希腊、罗马以及中亚等地传入的西方棕榈叶、莨苕叶、葡萄叶等叶纹装饰的影响，在佛教石窟中广泛流行。外来的忍冬纹饰在中国经过宗教文化、审美意识和社会生活的影响与浸润，在唐代最终发展成为种类繁多、华丽丰实的唐草纹。唐草纹以波浪形的枝蔓为骨架，配以叶片或者花朵，荷花、兰花、牡丹等花草经艺术的处理后排列在波状曲线两侧，构成二方连续图案，花草造型多曲卷圆润，因此又通称卷草纹。

高昌地区的卷草纹饰在石窟中被装饰在壁画边框、窟顶、帷幔等处。吐峪沟、七康湖、柏孜克里克的一些洞窟中出现了样式简单或者大型的卷草纹饰，与中原的忍冬纹和后来唐草纹有相似之处，也存在差异。

吐峪沟、七康湖石窟的卷草纹边饰出现的年代较早，卷草纹样式简单。吐峪沟第12窟四披下方，靠近壁面处画卷草纹装饰带一圈，组成S形的波浪曲线的每个单元有两片双向叶，叶片首尾相接，绿色和深色叶片交替排列，在绿色边框内形成波浪装饰带。叶片的形状类似莨苕叶，形象和结构清晰而且完整，简洁中又见单纯、朴实的美感，是北朝时期石窟曾经流行的单叶波状造型的忍冬纹饰，吐峪沟第38、12窟以及七康湖第4窟还可以见到相同的卷草纹装饰带。

格伦威德尔曾经在胜金口寺院和高昌古城遗址寺院中都发现了卷草纹装饰。装饰图案大约是唐至回鹘高昌时期作品，弯曲的叶片优雅地伸展，不同形状的花朵从枝蔓末端的叶片中生长而出（图6-14）。高昌古城的卷草纹饰保持着简洁的风格，装饰带两侧增加了联珠纹装饰，卷草纹和联珠纹都在述说着外来文化影响留下的痕迹（图6-15）。胜金口寺院的垂幔卷草纹装饰因叶片的繁茂和花朵的丰实、描绘线条的流畅以及不同的晕染方法，增添了更多的华丽之感。两处遗址所见的卷草纹饰正在或者已经摆脱了吐峪沟、七康湖的朴素风格，西方风格装饰意味更加浓厚。

高昌石窟中还有一些卷草纹的变体装饰带。柏孜克里克回鹘高昌时期的洞窟中，经变画的装饰边框就借用了卷草纹的装饰结构，边框以红色为底，其上绘制装饰图案，每个单元有两片方向相反的、如半圆的叶片状的图案组成，二方连续图案

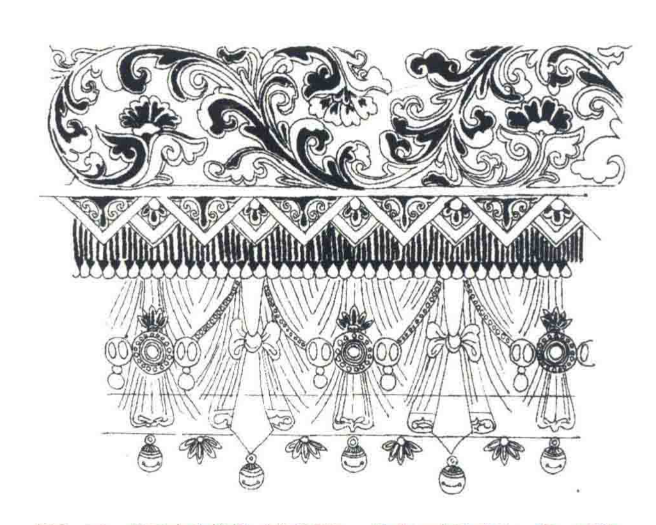


图6-14 壁画中的帷幔（线描图），胜金口寺院遗址，唐—回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

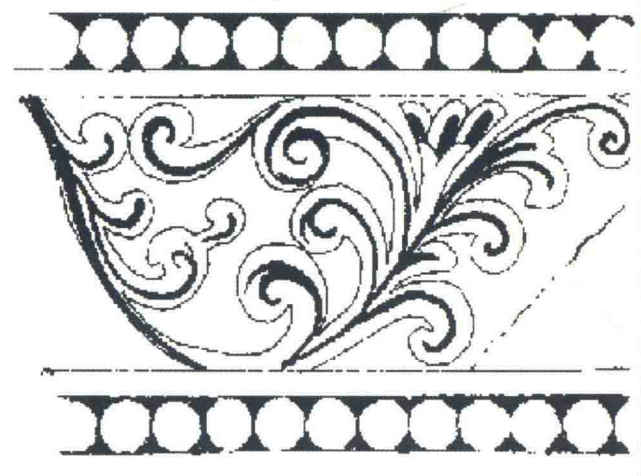


图6-15 壁画中的卷草纹（线描图），高昌古城，唐—回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

中形成红色的波浪纹为主线，两侧的叶片图案实际上是由红色的花瓣和绿色的叶片组成。该装饰图案也许受到卷草纹构成方法的启发，在柏孜克里克石窟中大量用于装饰边框、背光等。柏孜克里克第21窟窟门上方，窟顶与垂幔相交处是绿色的装饰带，其中以深绿色线条画装饰纹样。纹样的骨架是波浪形线条，突起的弧线处原本装饰叶片，演变为卷曲的漩涡状的线条装饰，表现出更多的异国装饰趣味。

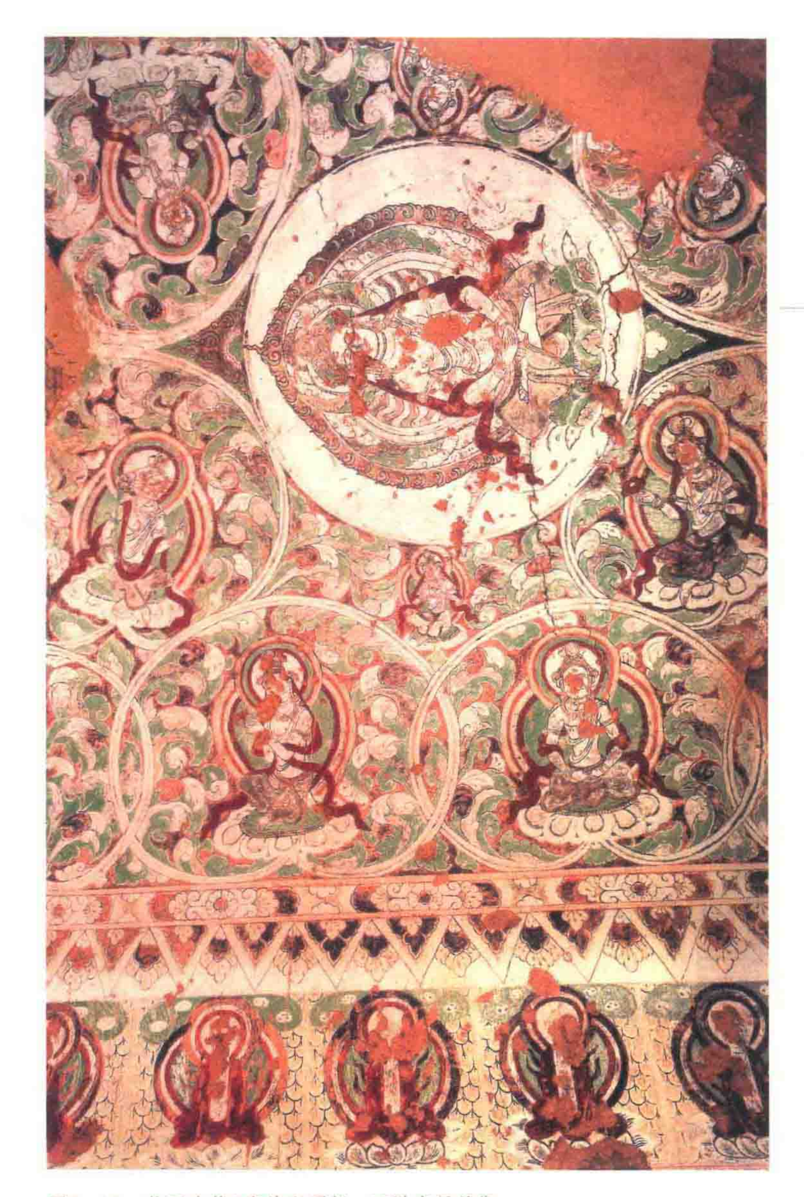


图6-16　伯西哈第3窟前室顶部，回鹘高昌前期

除了用于边框装饰之外，卷草纹还用于装饰窟顶，和窟顶人物组合在一起，形成大型的窟顶装饰图案。伯西哈和吐峪沟石窟采用卷草纹装饰窟顶和藻井，十分精彩。回鹘人在十至十二世纪之间开凿了伯西哈石窟群，中心柱窟第3窟是窟群的中心。前室窟顶画月天和眷属，画面中央的白色圆圈代表月天居住的月宫（图6-16）。月天又名宝吉祥，是大势至菩萨的化身，他穿着菩萨装，戴宝冠，束长裙，挽披帛，坐莲花之上。两只白鹅托着莲花，经文记载："又南门西面日天子并后。乘五马车。两手把开莲华坐圆轮。七曜各其本色。手执本印。在日左右围绕。门东面月天子并后。乘五鹅车。手执风幢上伏兔。坐白月轮中。"[1]月天四周的眷属都坐在形如花瓣的白色圆环内，他们坐在莲台上，坐姿、手姿各不相同，四周是从白色圆环上延伸而出的卷草叶纹，大片卷曲的叶片以白、绿为主色，如云朵一般，其中适当镶嵌深色叶片，将眷属包裹在其中。白色圆环之间的空隙处也装饰相同的叶片。整个窟顶色调淡雅，铺满窟顶的卷曲叶片在宁静之中带来优雅的跃动之势，衬托出月宫应有的宁静氛围。伯西哈第2窟窟顶莲花外以大型的卷草纹和茶花纹相结合组成装饰图案，窟顶四角各有一尊供养菩萨坐像，卷草纹的蔓藤和大片的卷叶构成心形边饰，将菩萨包裹在其中，画面充满

1 《尊胜佛顶修瑜伽法轨仪》，《大正藏》第19册，第379页中。

生机。安德鲁斯编辑的《中亚古代佛教壁画图录》录入了吐峪沟Ⅵ窟藻井壁画，看似以日天为中心，圆形的日宫外环绕两层卷草纹组成的圆环，圆环内有佛、菩萨等各类人物。因图像清晰度较差，无法仔细辨认。藻井的装饰方法与伯西哈第3窟前室相同，将卷草纹饰和人物组合，形成特殊的装饰风格。

卷草纹从西方传播而来，其形态源于人们熟悉的植物，曾经被装饰在古代希腊、罗马建筑的柱头上，为柱头增添了高贵、华丽的特质。它还被赋予了复活与再生的象征意义，因而充满无限的生机与活力，被世人寄予了更多的期盼与愿望。在佛教艺术中，卷草纹获得了全新的创造，更多种类的花卉、花蕾、果实和叶子被组合在连绵不断的枝茎上，形成婉转翻侧、繁盛丰美的视觉效果，展现了古代艺术创造者丰富而且浪漫的想象力和创造力。

4. 花树

花树是石窟壁画中常见的装饰图案之一，有多种多样的别致造型，有的与自然中的树木相似，有的则加入了更多艺术想象和创造。花树不仅妆点了佛国世界的旖旎秀色，而且为佛国世界增添了真实的意境。

吐峪沟第20窟南壁分三层小方格，下面两层方格内画十六观图，其中多处出现了花树。花树从池塘中生长而出，笔直的树干上是呈三角形的绿色树冠，树冠上规则地排列3—4朵盛开的大花，或红或绿。花树的表现风格稚拙而朴素，花朵与树冠之间的比例有些问题，花树的整体形象有些概念化，但丝毫没有妨碍观者的认知，简单的线条勾勒与色彩平涂传递出稚拙的审美情趣。与此相似的花树还出现在大桃儿沟第4窟，主室右壁的说法图两侧的条幅内画比丘禅观图，其中一幅画比丘树观想，比丘身前的花树采用了相同的画法。

柏孜克里克第33窟正壁弟子举哀图以花树为背景，花树分居两侧，是经文中记载的娑罗双树。娑罗树描绘方式与吐峪沟的花树有些相似，树枝干的下面部分被举哀弟子挡住了，仅能看见接近树冠处的树枝，树枝顶是一丛丛圆形的绿色树叶，从中央向四周展开，每丛树叶中间是一朵如茶花型的红色花朵，从丛枝叶组合成椭圆型的大树冠。树的造型似乎有摩尼教插画的影响，与插画中的花树有些相似。

娑罗树又名七叶树，得名于其树叶似手掌，而且多为七个叶片。娑罗树在初夏来临时盛开白色的花，花形如塔状，又似烛台。花开之时，如手掌般的叶子托起宝塔，又像供奉着烛台。娑罗树在佛教中被尊为神圣的树木，因为相传摩耶夫人在兰毗尼园中，手扶娑罗树，产下释迦牟尼。后来佛灭度时，在拘尸那城外跋提河边的娑罗树下入灭。举哀弟子身后的两棵娑罗树与真实的娑罗树完全不同，古代画工依据佛经，按照自己的想象图绘花树，非写实性的表现并没有妨碍画意与审美的表达。

胜金口第4窟主室正壁和窟顶的壁画却在证明高昌艺术家的写实能力（图6-17）。这座洞窟为长方形纵券顶窟，主室后壁是两棵茂盛的大树，树干交叉，左侧树枝枝叶垂下，从枝叶的形状看似乎是一棵榆树。右侧的大树枝叶更加茂盛，花果长满枝头。窟顶用写实的手法图绘了一架葡萄，枝藤蔓延，其间挂着累累果实，不仅装饰了窟顶，而且充满生机。主室两侧壁上层仍然以写实的手法图绘树木，深赭色的树干、白色的叶片、深色的花朵以及敛翅投枝的小鸟，树木的形态以及飞鸟的动态表现出画家具有良好的观察力和写实创造力。



图6-17　胜金口第4窟主室内景，460年—9世纪中叶

三、山水图

佛教壁画以佛、菩萨等宗教人物为中心，人物画是其中的重要表现内容。为了表现佛教人物出现的场景或者佛教故事发生的地点，壁画中出现了一些作为背景或装饰的自然风景描绘。虽然山水图在佛教艺术中始终处于陪衬的地位，但是其形式语言、造型方法却是考察当地绘画发展的重要题材。高昌石窟中表现自然山水题材的壁画较少，吐峪沟、柏孜克里克、伯西哈石窟出现的山水图就显得较为珍贵，因为留存的山水图数量不多，也常常被研究者忽略。孙小东曾经撰文《古龟兹、高昌石窟壁画山水法式辨析》，探讨龟兹、高昌和敦煌山水画的关系，以及其中中国传统文化的影响[1]。

吐峪沟第1窟主室正壁上部画本生故事，故事下方是连绵起伏的群山（图6-18）。每座山都用墨笔画出三角形，两侧的边缘处画双线，山峰尖锐如刀尖。三角形的高为中心线，两侧画平行线，以此表现山体。前排山峰并列，后排山峦仅露出山峰，而且比前排山峰小，似乎在表现距离感。然后在山峰两侧及中间平涂赭色，表现山的厚度与起伏感。在故事画的下方画山峦作为背景或装饰画面的表现手法在北朝时期的莫高窟就已经出现，此处山峦的布局、位置及表现意图都与莫高窟没有差别，但山峦的造型方法、形式语言却更加稚拙、简略，似乎是古代画师头脑中概念化的山的形象。柏孜克里克第31窟有一幅表现龙的画面，张牙舞爪的龙从蓝色的湖水中一跃而起，它背后湖边是高耸的山峰，山峦间也有低洼的平地，高大粗壮的树木在这里茂盛生长（图6-19）。山峦的造型和整体排列依然没有多大改变，但却采用色彩晕染的变化来增强山的形体表现。前排的山峦分内、中、外三层，红、绿、

1　孙小东：《古龟兹、高昌石窟壁画山水法式辨析》，《北方美术》2006年第4期，第66—68页。




图6-18　山水图，吐峪沟第1窟主室正壁，327—640年



图6-19　龙图，柏孜克里克第31窟，回鹘高昌时期

蓝、赭等颜色交替晕染，增加了山峦的变化，与蓝色的湖水相映成辉。

伯西哈第3窟以自然山川为故事画的背景，主室左壁的故事画左右两侧各有山峰，有比丘在山间行走或者朝拜（图6-20）。右边的山峰还有长梯，有比丘登上梯子，站在山巅，进而升到虚空中，空中雨花飘动。画面保存不完整，榜题中也无字迹可读，难以理解故事画表现的内容。画面着力用线条描绘山峦和山间的比丘，线条匀称，设色简淡，与回鹘高昌时期喜爱的浓艳色调有很大的差别，设色与线条的表现有中国早期山水画的形貌，仍然没有摆脱稚拙的风格。主室右壁画维摩诘经变，文殊前行至维摩诘所在的毗耶离城问疾（图6-21）。画工仅画出城墙的一角象征毗耶离城，却用更多的笔墨描绘城外的崇山峻岭，山峦层叠有致，线条依山势起伏，略有皴染表现山峰的阴阳向背。无论是山峦的造型还是笔墨的表现都比其他山水图进步许多，也许这是一位学习了中国传统山水画法的画家留下的作品。

宗教题材是石窟壁画表现的主要内容，装饰图案仅仅是石窟壁画的陪衬与点缀，然而装饰图案填补了石窟中所有的剩余空间，用人间的美丽图案美化想象中的佛国世界。这些美丽的图案源于现实生活中美的事物，生活中的鸟语花香、姹紫嫣红等，经过艺术的创造、抽象、异化，成为独立的艺术形态，是装点石窟不可缺少的部分。透过多样化的装饰图案，我们可以看到，高昌地区的古代居民对待现实生活的态度，以及他们的艺术想象力和创造力。

高昌石窟的装饰纹样丰富，主要以几何纹和植物纹样为主，几何纹图案在吐鲁番早期石窟中广泛运用，如吐峪沟。在柏孜克里克、伯西哈等唐西州至回鹘高昌时期的洞窟中，植物纹样获得了发展空间，传统的莲花纹、新的宝相花纹以及更多样式的卷草纹等变化多端的植物纹样成为流行的装饰纹样。几何纹样继续在洞窟中

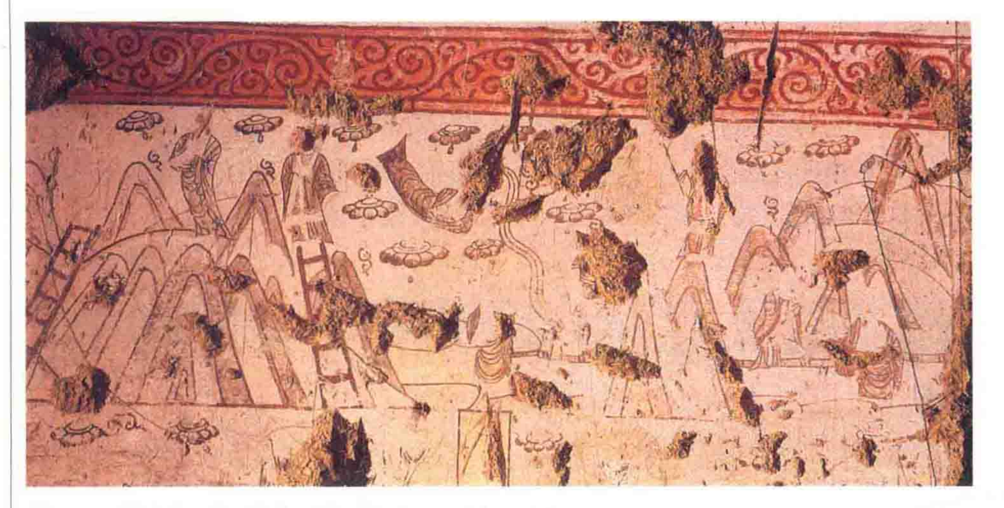


图6-20 故事画，伯西哈第3窟主室左壁，回鹘高昌时期



图6-21 维摩变·毗耶离城，伯西哈第3窟主室右壁，回鹘高昌时期

使用，与植物纹样组合，原本呆板的单个装饰单元变化为生动、充满和谐与韵律感的造型，强化了画面的视觉美和内在美，丰富了洞窟的装饰空间。

宝相花纹、卷草纹等纹样的出现明显与中原汉地联系起来，与敦煌莫高窟的装饰图案属于同一体系，而且高昌画工完全掌握了纹样的造型、构图方法，随意对花卉装饰图案进行组合、变形，突破自然形态的束缚，依据装饰的需要对花瓣的结构进行增减、编排，装饰画面活跃，装饰意味浓厚。

从装饰纹样的形式来看，纹样的起源与古代先民观察事物的方式和对纹样的

认识有直接的关系。从彩陶装饰纹样开始，几何纹和植物纹样都与人们追求的吉祥意义相联系。和其他石窟装饰图案一样，吐鲁番石窟的装饰图案装点了佛国世界，同时其中也蕴涵了与世俗文化相结合的吉祥意义。例如宝相花纹有圆满、完美的象征意义，起伏连绵的卷草纹象征着生命的延绵不绝、长盛不衰。植物纹样几乎流行于高昌地区所有的石窟，对植物纹样的偏爱除了传递出高昌聚居的民族喜爱纹样的视觉美之外，也表达了他们向往美好生活的意象。

回鹘高昌民族对浓艳色彩的喜爱也表现在装饰纹样中。和佛教题材的壁画一样，装饰图案与主题壁画的色调一致，大量使用暖色，赭、红、黄等热烈的色彩，将石窟装点得绚丽多彩、富丽堂皇。

第七章
石窟壁画中的古代高昌社会生活

在古代丝绸之路上，吐鲁番地区是重要的贸易往来之地，它拥有独特的区域文化，还扮演着沟通东西文化的角色。随着岁月流逝，吐鲁番聚居人群所创造的民族文化被掩埋在历史的遗迹中，对古代高昌的社会生活我们知之甚少。二十世纪初以来，经过中外探险家和考古学者不断地进行考察与考古发掘，吐鲁番地区发现了诸多不同文字的图文资料，其上书写着高昌的政治、经济、文化和对外往来的历史，也记录着高昌民众的社会生活。石窟壁画是另一种古代文献，其价值在于记录了文字难以企及的重要历史侧面。石窟壁画出现的初衷是服务于宗教信仰，其实质却与世俗世界紧密相连，人们熟悉的社会生活是古代画师进行创作的土壤，是艺术创作的源泉。石窟壁画是古代高昌民众体验或者表达虔诚宗教信仰的产物，对于研究高昌一地的物质文化生活却有不可估量的价值，是今天直观了解古代高昌社会及其物质文化形态与内涵的风俗画卷。

随着吐鲁番出土资料陆续刊布，世界范围内掀起一股关于吐鲁番研究的热潮，吐鲁番学成为国际化的学术研究领域。中外学者相继对吐鲁番的政治、经济、社会、宗教、文化、民族关系等各个方面展开研究，研究成果相当丰富。对吐鲁番的社会、宗教、文化的研究主要依赖于考古文献资料，出土文书、墓砖等提供了宝贵的文字记录材料。石窟壁画作为见证当地民族风貌的重要遗迹，国内吐鲁番学学者对其关注不多，一些外国学者却将其纳入社会文化研究的范围。法国学者莫尼克·玛雅尔女士1973年发表《古代高昌王国物质文明史》一书，是当时有关论述吐鲁番古代文明的重要著作，获得了很高的评价。书中使用了欧洲探险考古团从吐鲁番发掘并带走的文献，包括壁画和绘画等图像资料，对研究高昌王国的物质文化和社会生活有很大的帮助。前文已经提到过的德国学者冯·佳班的著作《高昌回鹘王国的生活》对高昌壁画也进行了细致的研究和考证，在图像中获得了反映吐鲁番文化、宗教状况、农牧业和手工业生产发展水平的重要史料。

高昌壁画反映了丰富的社会生活内容，中西结合的建筑样式、家用家具、生活日用品，商人和比丘的行旅生活、交通工具、节日中的娱乐活动等，是高昌的物质文化生活的生动形态。

一、建筑

中国古代建筑以木材为主要建筑材料，依据各朝代的政治制度、生活习俗、审美意识和施



图7-1　禅观图，吐峪沟第42窟主室券顶右侧，327—640年

工技术而建，然而木构建筑易于损坏，在历史的岁月中大都变成废墟或消失殆尽，绘画中的建筑图像成为研究中国古代建筑的形象资料。建筑很早就出现在中国古代绘画中，春秋时期的漆器、战国时期的铜器、汉代的画像石、魏晋时期的砖画以及墓室壁画等，都有表现建筑之美的图像，双阙、高楼、殿堂、宅院、庄园、亭台、长廊等，呈现了社会生活中建筑的多样化，建筑样式因时代或地域的不同而有不同的面貌。石窟壁画中的建筑图像大都是佛教故事画或人物活动的背景，跟随佛教壁画的发展，绘画技艺的进步，壁画中的建筑样式也日渐丰富，而且注重建筑本身美感的表现。

高昌石窟壁画也反映出这样的现象。壁画中可见到楼阁式、庭院式、亭台楼阁式、草庐等建筑，建筑的样式保持了与中国传统建筑之间的联系，其中又加入了一些异国建筑的元素，尤其是回鹘高昌时期，呈现出高昌地区特有的建筑样式，以及在建筑方面的审美追求。

楼阁式建筑在壁画中出现的年代较早，很受欢迎，吐峪沟、柏孜克里克石窟壁画中都有出现。吐峪沟第42窟禅观图有禅僧坐禅观火宅的画面，一位干瘦如柴的苦修禅僧正坐禅修道，他的身边是一座三层楼的楼阁式建筑，楼阁外墙为白色，木构部分为黑色（可能是氧化变色形成的）（图7-1）。底层正面两扇黑色的大门敞开着，第二、三层有悬山顶式的屋檐，第二层屋檐下是木头组成的十字形窗户栏杆，第三层的窗户为椭圆形，栏杆为向上的箭头形，样式独特。第三层屋脊脊端竖立着向内翘起的鸱尾，是自汉代起用于殿堂、衙府、庙观等建筑的奇特建筑装饰。屋顶和三楼的两侧冒出熊熊的红色火焰。这座楼阁建筑很容易与莫高窟北朝壁画（图7-2）建筑联系起来，它的样式可能还参照当地建筑，修改了窗户的装饰栏杆，画风简略、粗放，赋色简淡，不如莫高窟建筑壁画那般精美。吐峪沟第20窟主室券顶右侧壁画十六观的内容，依据《观无量寿经》的讲述画坐禅比丘观宝楼，这座四层楼的建筑

与第42窟的楼阁几乎完全相同。汉地楼阁式建筑在壁画中较为流行，是依据来自汉地的粉本绘制，还是在当地也有汉式楼阁建筑存在，此问题已经难以在古代遗物中获得确认。在高昌古城遗址，可以看到残留的建筑景观，一些建筑外墙上的多层圆拱形门洞证实，当地具备修建多层建筑的施工技术。

图7-2 殿堂与门楼，莫高窟第257窟西壁，北魏

柏孜克里克石窟绘制了数量众多的佛本行经变，建筑作为故事的背景出现在经变的左右两侧上角。第20窟的上名称佛授记图和发心供养品的左上角都有一座两层楼的汉式建筑，建筑样式相同（图7-3）。建筑的台基用两种颜色深浅不同的砖修砌，台基稳固又有装饰的效果。房屋上下两层围廊配置红色的木栏杆，屋檐和腰檐下露出木构斗拱。观者看到的建筑相邻的两面墙上有多扇窗户，红色的窗框配饰编制的窗帘，可以根据需要将窗帘卷起，一楼的窗帘上挂有饰物。相对于整栋建筑来看，窗帘起到了很好的装饰作用。房屋的木构部分刷上回鹘人喜爱的红色，十分醒目。屋顶为歇山顶，屋脊两端鸱尾上翘。腰檐和屋顶似乎



图7-3 发心供养品图中的楼阁式建筑，柏孜克里克第20窟南甬道北壁后部，回鹘高昌时期

用琉璃瓦铺成，边缘和四脊为绿色，其余瓦片为深蓝色，与建筑台基砖的颜色交相呼应。画师很仔细地图绘建筑的每一个部分，具有很强的写实性。

庭院式建筑在回鹘高昌时期受到欢迎，在佛本行经变中频繁出现。建筑的布局形成固定的模式，一座歇山顶式的汉式木构建筑是庭院的中心，四周修砌院墙。建筑的修建方法以汉式木构建筑为主体，装饰的细节部分采用了回鹘民族的文化元素或者异国建筑的特征，组合成回鹘人喜爱的庭院式建筑。

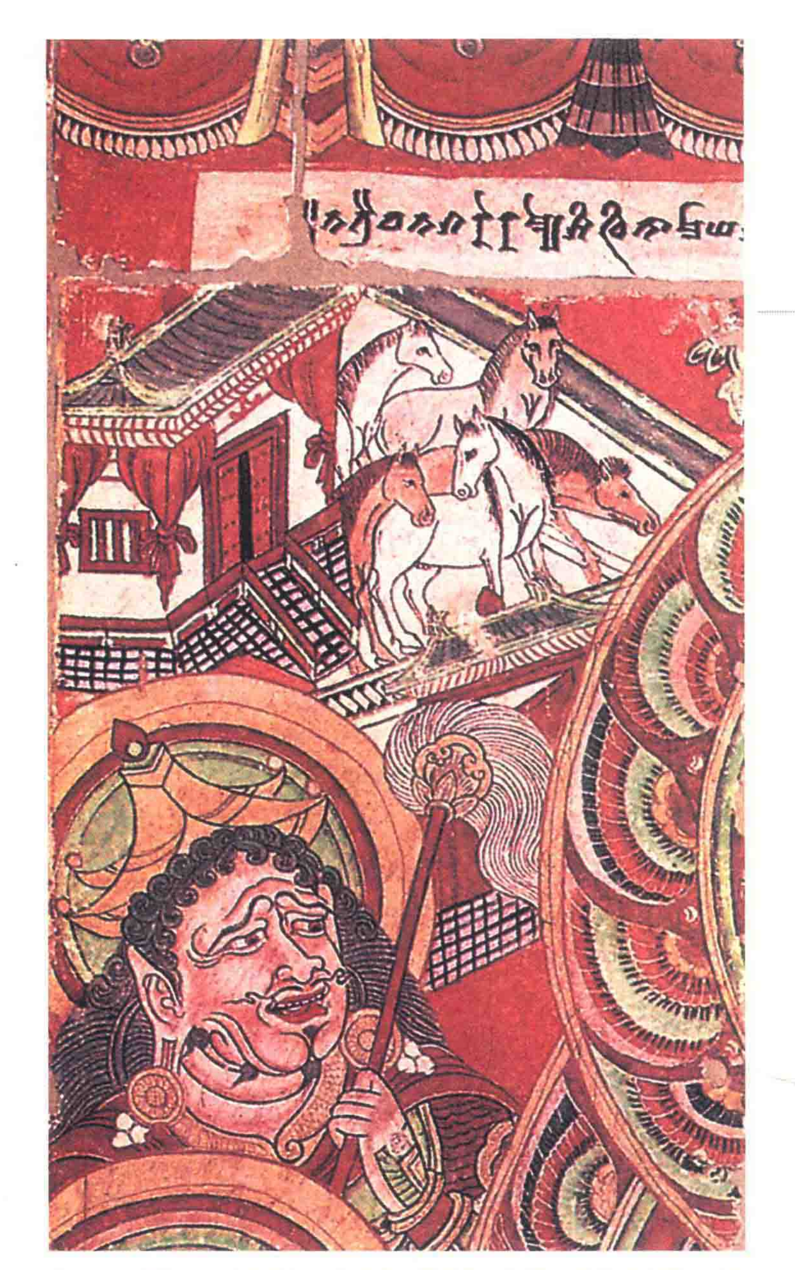


图7-4 佛本行经变图中的庭院建筑，柏孜克里克第20窟南壁后端，回鹘高昌时期

柏孜克里克第20窟绘有一座带有浓厚汉式风格的庭院建筑（图7-4）。庭院中间的房屋以砖砌成台基，房屋正面砌有进入厅堂的阶梯步道。镶嵌乳丁纹装饰的厅门敞开着，侧面墙上开设方形窗户，窗户上有木质的竖向窗棂。除了木构部分为红色外，房屋墙壁都刷成白色。较为奇特的是，房屋四角都悬挂有红色的类似窗帘的帷幔，帷幔从屋角垂下，下方束成蝴蝶结装饰，包裹了墙壁的转角，这是汉式建筑中没有的装饰方法。冯·佳班的著作在“建筑术”一章有关于帐幕的描述，“甚至在回鹘人的大多数人已经居住在房屋和洞窟时，他们仍然留恋帐幕。可能在房屋里为客人布置一个特设的篷帐，……”[1]，或许墙壁转角的装饰与回鹘人曾经居住的帐篷有关。第20和15窟经变画中的建筑也有相同的帷幔装饰（图7-5）。第15窟的建筑可能是一座楼阁建筑，弟子的头光挡住了楼阁第一层，仅露出一角墙壁。第二层是歇山顶式，画师仔细地画出屋顶，椽、枋等木构以及屋脊上翘的装饰。屋顶除了必要的瓦片之外，靠近屋横脊处还装饰方形图案组成的装饰带，色彩艳丽，带有浓厚的回鹘民族特色。屋檐下转角处挂着下方

1 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第52页。



图7-5　佛本行经变图中的楼阁建筑，柏孜克里克第15窟后甬道后壁左端，回鹘高昌时期



图7-6　佛本行经变图中的庭院建筑，柏孜克里克第20窟，回鹘高昌时期

束蝴蝶结的帷幔，帷幔下我们看到的并不是墙壁，而是有拉手的门帘，是曾经用于帐篷的门帘，供人进出时用。第31窟佛坛正面的高昌王供养像的装饰提供了一点证明，手持供养花的高昌王正走过一扇门洞，门的两侧悬挂着帷幔，各露出一半，和上述帷幔的样式、颜色都完全相同。冯·佳班如此描述，回鹘人迁移至高昌定居，高昌的生活环境改变了回鹘民族的生活习俗，他们依然留恋曾经熟悉的日常生活，在壁画中将回鹘人喜欢的建筑配置与汉式建筑结合起来，也许在修建和装饰住宅时他

们就已经做出这样的行为，画师只是用壁画真实地记录了回鹘人生活[1]。

庭院式建筑有高大而且结实的院墙和高大的院门，这是一种标志，强调院墙内的建筑以及居住其中的人物的重要性。院墙顶斜砌砖块，起到装饰的作用。两扇院门向外敞开，有的大门上方还有汉式建筑的屋檐，有的还修建有门楼。门上装饰几排铜质的乳钉，既有装饰的意味，又为庭院建筑增加了威严与高贵感。有的院墙被粉刷成白色；有的院墙内外都画上了装饰，装饰纹样为长长的枝蔓类植物，爬满整个墙壁（图7–6）；有的在院内的地面上布满枝蔓纹装饰。枝蔓纹样与石窟中见到的卷草纹或其他植物纹样不同，冯·佳班称为“阿拉伯式的花纹”，充满着来自异国的装饰情调（图7–7）。

一些建筑的窗户样式明显来自于汉地以外的其他国家。柏孜克里克第20窟所绘庭院中建筑的窗户与汉式窗户完全不同，窗户的上部分为四分之三个椭圆形，下部呈梯形，冯·佳班描述为钥匙孔状的窗户（图7–8）[2]。柏孜克里克第15窟经变画中的楼阁建筑也采用了新样式的窗户，窗户的上部分是桃尖形，下部同样为梯形（图7–9）。两处窗户的样式也带有阿拉伯式的意味。

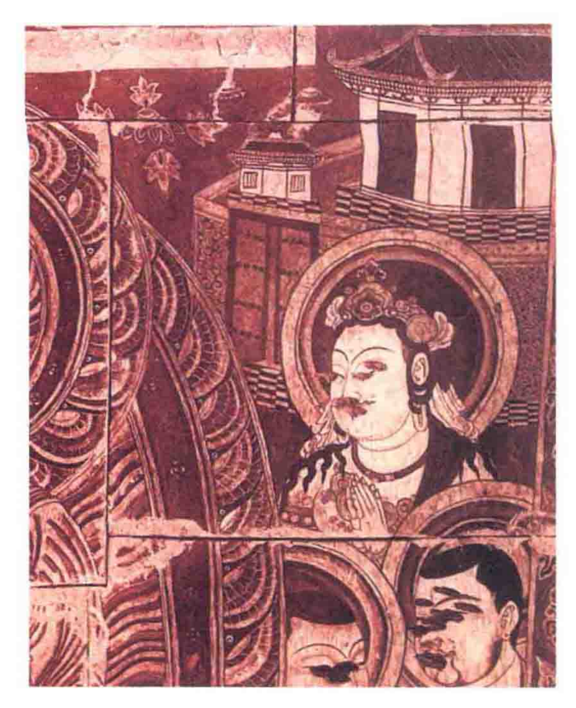


图7–7　宝体如来授记图中的庭院建筑，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期

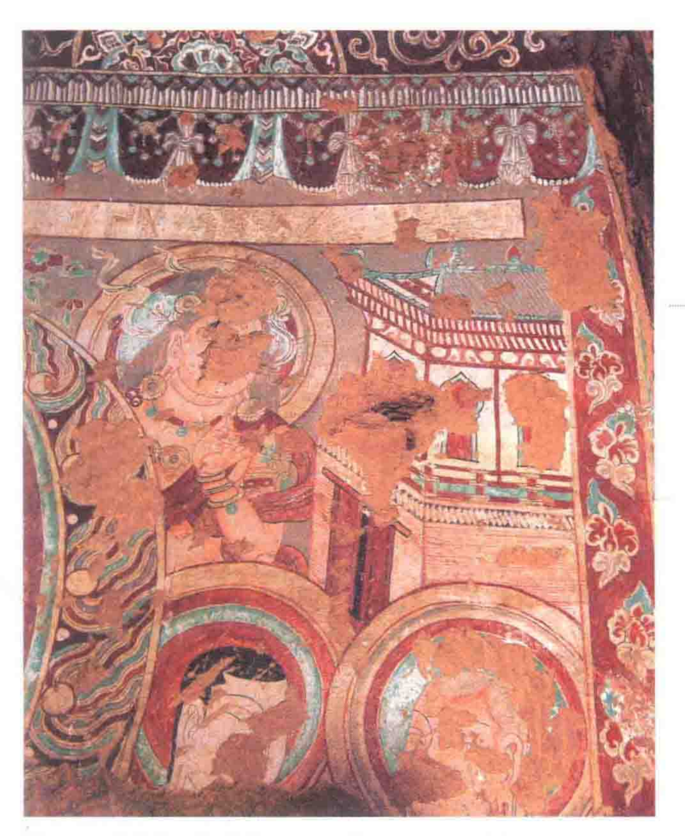


图7–8　佛本行经变图中的庭院建筑，柏孜克里克第20窟右甬道右壁中部，回鹘高昌时期

1　［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第51页。

2　［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第58页。

柏孜克里克佛本行经变中有几处出现了婆罗门或转轮圣王向佛陀供奉草庐的情节。草庐是上小下大的圆形建筑，用韧性很好的干草编织而成，屋顶外将编织草庐的草束在一起，草庐内形成穹窿顶，可以起到固定作用，也为草庐增添了装饰效果。草庐的门前装饰由动物毛皮制成的门帘，用于遮挡风雨。门帘不用时被挽起束在门边，观者可以观看室内局部，草庐内干净整齐，地上铺垫地毯，有搁置物品的架子。另一处的草庐装饰得更加漂亮，屋顶以莲花覆盖，屋外墙装饰了与庭院建筑外墙相同的蔓藤纹，室内铺垫相同花色的地毯（图7-10）。相同样式的草庐在敦煌壁画中也可以见到，高昌壁画中的草庐却更为精致，按照回鹘人的生活习惯增加了必要的设施，如皮质门帘、地毯等。


图7-9 佛本行经变图中的楼阁建筑，柏孜克里克第15窟后甬道后壁右端，回鹘高昌时期

吐鲁番地区有多处巨大的城市遗迹，是曾经兴旺的城市文化的证明，建筑遗迹的风格引起了发掘者和研究者的兴趣。建筑废墟的城墙、拱形的门以及圆屋顶的使用方法，让1879年来到这里的雷格尔联想到希腊人和罗马人的建筑，格楼姆、格尔日迈洛兄弟也有相同的印象[1]。格伦威德尔和勒柯克认为高昌流行的是印度-伊朗风格[2]。冯·佳班对此有不同的看法，认为一些建筑遗迹产生于回鹘以前的时代，从早期绘画的建筑风格看，是西方式的或者吐火罗式的建筑风格。移居至高昌的回鹘人受到汉人建筑风格的


图7-10 上名称佛授记图中的草庐，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期

1 ［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》，中华书局，1995年，第74页。

2 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第8页。

影响，建造了具有汉式风格的回鹘住宅，这一点在回鹘时期的壁画中获得了证明。冯·佳班从考古发现的木质遗物和壁画上还获得这样的看法，在回鹘时期，当地的气候比现在的塔里木盆地更为湿润，有足够的木材用于修建汉式建筑物。回鹘民族有自己的传统，没有汉族以北方为尊贵的习俗，没有必要在住宅北面建造一间厅堂，因此回鹘住宅的布局与汉式住宅有些区别[1]。

从石窟壁画中的建筑图像可以获得这样的印象，高昌的建筑是多种风格的结合，尤其是回鹘高昌时期。汉式的庭院建筑受到回鹘人的喜爱，在佛本行经变中反复表现，但是回鹘人依然坚定地保持了回鹘民族一些生活习俗和审美爱好，适当地增加或减少建筑的装饰元素，形成具有回鹘特色的建筑。

目前还没有确凿证据证明高昌地区存在过木构汉式建筑物。考古学家和探险者发现，高昌地区没有石头建筑，最常见的建筑材料是黄土和水制成的砖坯，砖坯被太阳晒干后就可以使用。砖坯的大小尺寸并不相同，厚度却较为固定，人们怀疑曾经在建筑材料的制作过程中有某种规范存在。格伦威德尔在高昌的城墙上还发现了带有淡蓝色或淡绿色釉的砖。砖坯砌成的建筑表面用平滑的细泥覆盖，掩盖不均匀和不规则的地方，壁面变得美观，应该和壁画中粉刷过的墙壁没有区别。回鹘文译本《八阳神咒经》记载了关于住宅区域和建筑的一些情况，例如高昌用粘土砖瓦进行建筑，粘土中掺入干草，搅拌之后制作砖瓦。

吐鲁番的建筑遗迹大多具有庞大的外形，是曾经的宫殿、宗教场所和皇室贵族的居所，代表着高昌昔日的辉煌。壁画中几乎没有普通平民的住宅出现，对于高昌普通民居的研究还有待新的考古材料出现。

二、家用家具

冯·佳班和莫尼克·玛雅尔两位学者对吐鲁番家居生活中的家具产生了兴趣，他们在著作中陈述了高昌绘画遗迹中见到的一些家具陈设，由此对当地居民或者僧侣的日常生活有一定的认识。

坐具是居家生活的必需品，依据生活方式和需求的变化而不断演变，经历了漫长的发展历程，逐步实现了由“席地而坐”到“垂足而坐”的转变。高昌石窟壁画意在宣扬宗教信仰的主题，画师却以写实的方式将生活中熟悉的实物画入其中，我们因此有机会在宗教壁画中见到其时高昌地区流行的各式家具，仅坐具就有两腿长凳、四腿长凳或者圆凳等不同样式。

吐峪沟石窟禅观图表现比丘树下坐禅的场景，有的比丘跏趺坐在莲瓣式蒲团上，这是佛教僧侣在修行时常使用的坐具。第42窟的坐禅图中，比丘却坐在矮长凳上修行，很明显这是一件木制的四腿长条凳（图7-11）。从禅僧交脚的坐姿看长凳很矮，观者看见了长凳的三条腿，还有一条腿被禅僧的脚挡住了，因为画师尚未能正确掌握透视法，三条腿仿佛是平行排列。木制的长凳表面应该涂抹了一层油漆，因

1 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》第十一章，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年。

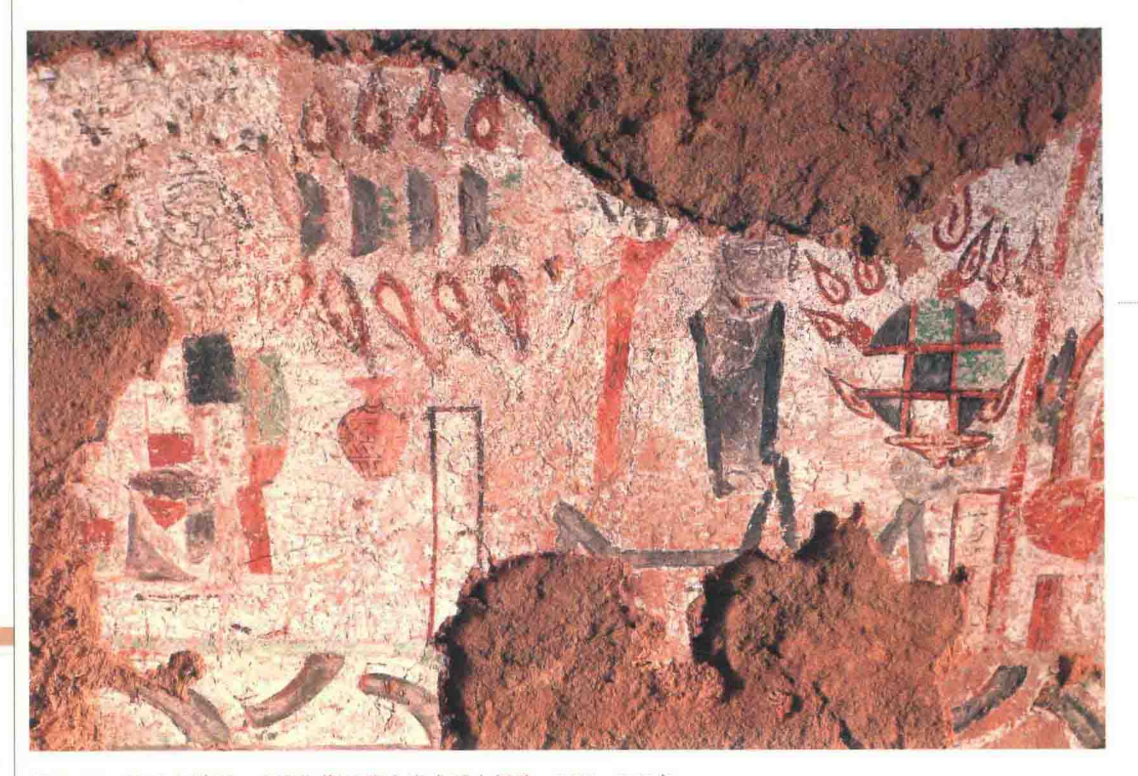


图7-11 比丘坐禅图，吐峪沟第42窟主室券顶右侧壁，327—640年

为氧化变色的原因，现在看来几乎成了黑色。吐峪沟第20窟左壁下方两层坐禅图保存的数量较多，与第42窟的情况相同，禅僧分别以蒲团和长凳为坐具，每件长凳的样式都有些差异。下面第一层中间的禅僧结跏趺坐，坐具是一件三条腿的长凳，三条腿支撑的是上大、下小的两块木板，不仅更结实，而且外观表现出一些设计感。第二层的两件长凳让人感到惊讶。第一件长凳的四条腿是由半圆体和圆柱体或方柱体组合而成，半圆体部分似乎还画有装饰。画师毫不犹豫地将头脑中知晓的四条腿全部画出，完全忽视了真实的视觉感受。第二件长凳的样式更为新颖，从正面望去，长凳原本是一个长方体，长方体中间被挖空，如同一朵蘑菇的形状，构成一件样式独特的坐具。柏孜克里克经变画和交河



图7-12 柯利帝母，麻布幡画，交河故城，唐代，勒柯克发现



图7-13 灌顶图，伯西哈第3窟主室正壁，9世纪中叶—12世纪

故城出土的麻布幡画中也有类似的长凳出现。

柏孜克里克第20、31窟佛本行经变故事画有多处表现转轮圣王剃度的场景，转轮圣王的坐具是装饰精美的长凳。长凳的样式与吐峪沟的大致相同，表面图绘红色或其他颜色的油漆，其上画几何纹、卷草纹等纹饰。交河故城发现柯利帝母麻布幡画（图7-12），她曾经是专食小儿的婆罗门教恶神，在佛法的教化下成为护持儿童的护法神，她的形象被表现为人间的慈母。柯利帝母坐在长凳上手抱小儿正在哺乳，眼神中充满慈祥柔和的爱意。她的四周是活泼好玩的儿童，画面充满欢乐的气氛。柯利帝母所坐的长凳比禅僧的长凳高了许多，长凳侧面装饰了波浪纹、漩涡纹等图案，与穿着华丽的柯利帝母协调一致。

伯西哈第3窟主室正壁有两幅表现灌顶仪式的壁画，表现佛为跪在面前的比丘泄水灌顶和传法灌顶（图7-13）。佛陀的坐具是一件木制的方座，方座由上下两块木板和中间的支架组成，为了让方座更加稳固，竖向的支架中间增加了X型的连接。方座的造型简洁，没有更多的装饰，可能是普通居民家中常见的坐具之一。

高昌地区出土了很多漂亮的编织物，因为当地生长着茂密的芦苇。格鲁姆、格尔日迈洛兄弟在考察中获得这样的认识，吐鲁番地区的居民都是出色的编织匠。高昌壁画中出现了用编织方法制作的坐具，进一步确证了考古发现的认识。交河故城出土的佛教故事纸画是回鹘高昌时期的作品，故事画两侧竖向书写回鹘文。残缺的纸画下方有两个相似的场景，表现一位老者正在与他人交流谈论，老者的形象与婆罗门相似，他舞动双手正在激动地言说。老者坐在束腰圆形高凳上，圆凳的下半部分的竖向条纹应该是编织形成的纹理。柏孜克里克第20窟门道右壁残存婆罗门像一尊，婆罗门交脚坐在束腰圆凳上，右手高举铃铛。圆凳样式与交河故城纸画中的一样，束腰处都绘制出编织的纹理。

柏孜克里克第18窟右壁有一铺法华经变，表现见宝塔品的内容。经变以法会为中心，两侧及下方部分画小幅故事画，沿用了敦煌石窟常见的经变画样式。小幅故事画里画入了一些家用家具，最引人注意的是画面下方出现了一张有后靠背的椅子。椅

座为方形，靠背垂直，横梁成弓形。莫尼克·玛雅尔称之为"安乐椅"，在高昌王国中流行，是佛教僧人用于说法的法座[1]。玄奘法师在630年经过高昌王国见过此安乐椅，并在著作中记载下来。



图7-14　高昌可汗宫E号建筑中的摩尼教绘画（线描图）

在举行宗教仪式时，或者在日常的信仰供奉活动中，教徒需要使用供桌陈列供奉的物品，供桌常出现在各类宗教绘画中。无论是摩尼教还是佛教，信徒都有相同的供奉方式，在放置供物的供桌上装饰桌布，无法看到供桌的样式。高昌遗址出土的几幅摩尼教壁画中，我们有幸看到几件制作极其精美的供桌。高昌α遗址出土"庇麻节图"展现了回鹘高昌时期摩尼教绘画的精细风格，画面中央是一件红色的供桌，桌上的白色供盘内盛满供物（参见图1-32）。供桌有四条腿，每条腿之间有起稳固作用的横梁。桌面很漂亮，红色的桌面刻画着蓝色和黄色的花朵，鲜艳的色彩正符合回鹘人的喜好。高昌遗址可汗宫E号建筑中见到的一件供桌似乎是独一无二的（图7-14）。这是一件圆形的供桌，桌面装饰盛开的花朵，桌面与圆形底座之间有五条桌腿连接，每条腿上下宽，中间窄，中间用编织条束成蝴蝶结装饰。我们无法了解供桌的制作材料和方法，莫尼克·玛雅尔提出可能是用木条编制而成[2]。

另外，小桃儿沟第1窟主室窟顶绘制成组的比丘修行的画面。其中有几位比丘面前放置有方形书桌，比丘席地而坐，书桌按需要有高低不同的尺寸，供修行僧人放置经书或者香炉。雕刻成弯曲形状的桌腿为供桌增添了美感，这种样式可能来自汉地。

壁画中展示的家用家具陈设非常有限，直观的图像还是提供了一些有用的信息。吐鲁番地区的居民家庭中使用的家具有木制和草编两种材质，依据其功能有不同的形状和尺寸，家具的样式可能受到更多来自西域及其以西地区的影响。普通居民可能使用样式简单并且没有装饰的家具，类似画面中禅僧使用的家具；而王室或贵族使用的家具样式更为丰富，家具表面有涂漆或者描绘装饰图案。

三、生活日用品

1. 器皿

吐鲁番居民在生活中使用木头、金属器皿以及陶器，陶器是其中常用的器物，

1 ［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》，中华书局，1995年，第179页。
2 ［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》，中华书局，1995年，第179页。

用于烹制和盛装食物。吐鲁番墓葬出土的器皿也以陶器为主，而且一些陶器还保留着在陪葬前已经使用过的痕迹。二十世纪中叶前后，新中国的考古学者们对吐鲁番地区的墓葬做了大量调查。1933年，黄文弼将吐鲁番墓葬中获得的陶器整理成《高昌陶集》出版[1]。勒柯克等外国学者的著作中也记录了吐鲁番考古发掘中收集到的陶器，生活中的实用陶器用于陪葬被保留下来。除此之外，陶器被画师以写实的手法画入壁画，出土陶器的样式大都在壁画中出现过，证明陶器曾经在生活中广泛被使用。



图7-15　菩萨坐像手中的净瓶，吐峪沟第38窟左甬道外侧，327—640年

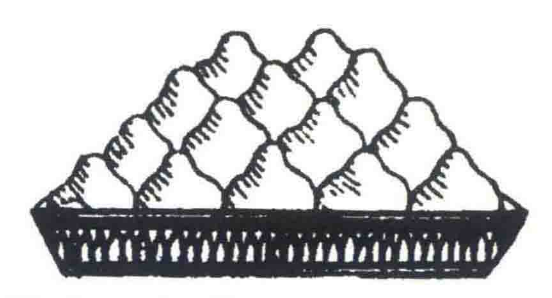


图7-16　托盘（线描图）

吐峪沟石窟第42窟禅观图中，每位坐禅僧身旁都有一件陶器，是用于盛水的净瓶。器物用红色的土质烧制而成，造型与装饰都极为简朴，以小底、鼓腹、细颈、侈口瓶样式为主，器物表面装饰黑色的直线或者斜线等几何纹图案。第38窟中心柱正面和左甬道外壁分别画有菩萨立像和坐像，菩萨手中的净瓶与前述陶器样式、装饰完全相同（图7-15）。壁画中见到的陶器器型与考古发现相吻合，勒柯克在书中描绘，出土陶器“几乎全部是粗糙的手工制品，……所有这些容器都是利用转盘制成的，多数有简单的几何形图案，其中以波纹带形图案为主；都以隔火方式进行了精心焙烧”[2]。

柏孜克里克石窟佛本行经变中反复出现盛装供物的平底盘，圆盘大都为金色，边缘很浅，笔直向上，大约有6厘米高，外壁装饰莲瓣纹（图7-16）。平底圆盘与敦煌壁画中的托盘不同，其样式应来自汉地以外的地区。冯·佳班认为平底圆盘在当地曾经普遍流行，至少是富裕家庭的常用品[3]。柏孜克里克第9窟一位供养菩萨手中出现了由平底圆盘变化而来的托盘，托盘下方增加了圆形底座，外壁刻画直线条装

1　黄文弼编：《高昌陶集》，《中国早期考古调查报告》第2辑，线装书局，1933年。

2　［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第165页。

3　［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第67页。

饰。冯·佳班称之为“罕见的变形”，可能这种样式在壁画中少见，在生活中也不如平底圆盘流行[1]。

2. 灯具和香炉

佛教信徒常常在佛前供养明灯，以此表达对佛的敬意与虔诚。佛教经典中有《佛说施灯功德经》一部，讲述佛前施明灯的种种好处，以此善业于现在世得三种净心、临终可得三明福报、死便生于三十三天于五种事而得清净、四种可乐之法、彼世世中得于八种可乐胜法等。佛教壁画中时常出现各种人物持灯供养的画面。图中的供养者是一位护法神，他双膝跪地，身穿华丽的戎装，双目圆瞪，獠牙外露。他双手高高地举过头顶，托着莲瓣纹的平底盘，盘内是供奉的明灯（图7-17）。一只白色的小碗，碗内呈蓝色，应该是点灯用的油。其中有两根灯芯，燃烧着两朵火焰。这是一件简单的灯具，供家中照明之用，画师将其画入壁画，用于供奉神灵。另外一位供养者是穿着铠装的王者，是佛本行经变画下方的供养者，他跪在佛陀的身边，双手持灯供养（图7-18）。该灯具由圆形底座、圆柱和上部盛放灯油的圆钵组成，圆钵上有盖子，灯芯穿过盖子上的圆孔露在外。灯具似乎由金属材质做成，以横或竖向的平行线刻画装饰表面，是一件做工精细的灯具，或许专门用于供奉。



图7-17 擎灯供养者，柏孜克里克第20窟主室门壁，回鹘高昌时期，德国柏林亚洲艺术博物馆藏

香炉，即焚香的器具。早在春秋战国时已有烧炭取暖或烹煮物品的容器出现，称为“铜炉”，最早始见于《周礼·天官冢宰第一》记载的“炉炭”。作为室内熏香之用，燃香之器称为“熏炉”，炉中

1 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第67页。

所燃的香都是香气不浓的“蕙草”。西汉时，印度、安息、波斯的香药文化跟随佛教经东南亚和西域输入中国，贵重的香料需要放置在其他燃料上熏烧。为了适应熏香的需要，熏炉的形制发生变化，出现专为烧香之用的香炉，顶盖制作成博山状的博山炉是具有代表性的熏香器具。



图7-18 擎灯供养者壁画断片，木头沟，唐宋时期，大谷考察队发现

古代印度早有以香供佛的习俗，认为以香药涂身是一种功德，可以清洁身体，充实活力，增进健康，从而延长生命。《大智度论经》卷九十三记载：“天竺国热，又以身臭，故以香涂身，供养诸佛及僧。”[1]《金光明经·四天王品第六》中描述了以香炉供佛时的情景：“佛告四王，是香盖光明非但至汝四王宫殿，何以故，是诸人王手擎香炉，供养经时其香遍布，于一念顷遍至三千大千世界……所有种种香烟云盖，皆是此经威神力故。是诸人王手擎香炉供养经时，种种香气，不但遍此三千大千世界……于诸佛上虚空之中亦成香盖，金光普照，亦复如是。”[2]另外，《梵网经》卷下记载，大乘比丘随身携带十八物，包括经、律、佛像、锡杖、钵、香炉等。依据印度供佛的习俗以及佛经的规定，香炉成为礼佛供养仪式中的必备物品之一。佛教传入中国以后，佛经中关于印度人对香药的观念也逐渐散播，烧香供佛与中国传统的熏香习俗结合在一起，烧香成为佛教信仰中最常见的供奉形式。香炉的图像也大量出现在唐、五代以后的佛教壁画中，这种情形在中国以西的佛教信仰国家中并不常见。李力著文《从考古发现看莫高窟唐代壁画中的香炉》讨论壁画中供奉的香炉的形制，将供在佛前的香炉按陈设的方式分为固定放置和手持两种形式。固定陈设的香炉放置在佛前，尺寸较大。手持香炉，又称为柄香炉，尺寸较小，样式精美，方便供养者在行进中供佛之用[3]。

1 《大智度论经》卷九三，《大正藏》第25册，第710页下。

2 《金光明经》卷二《四天王品》，《大正藏》第16册，第342页下。

3 李力：《从考古发现看莫高窟唐代壁画中的香炉》，载敦煌研究院编《1990年敦煌学国际研讨会文集·石窟考古编》，辽宁美术出版社，1995年，第300—307页。

在高昌壁画中，佛陀身边的诸多供养者都手持香炉虔诚供养，香炉的样式各不相同，与敦煌壁画中常见的柄香炉也有差异。佛陀身边的转轮圣王单腿跪地，双手捧着雕饰莲瓣纹的金色供盘，供盘中间是一件正在焚香的香炉，香炉由金属材质的几何形体组合而成（图7-19）。底座是一件雕刻莲花纹的半圆体，底座上有圆盘、圆球、半圆球等几何形体组合成柱体部分，最上面是带有边缘的圆钵，钵中正飘散出香烟云雾。《佛本行集经》多处讲述香炉供养，"香汤洒地，香泥涂地，散杂香花，满于地上，处处皆安妙好香炉，烧无价香，张悬种种幡幢盖等"[1]，或者"各持诸天杂宝香炉，焚烧种种微妙之香"供养如来[2]。



图7-19 擎香炉供养者壁画断片，木头沟，唐宋时期，大谷考察队发现

柏孜克里克发现的捧香炉供养的菩萨，菩萨双手捧供盘，其上放置一件金质香炉，香炉同样由大小不一的几何体组合而成，底座是圆锥体，其上是边缘挂着铃铛和宝石的半圆体，半圆体上是独特的炉体。香炉上雕刻有花纹，为香炉增添了美感和高贵感。这件香炉的样式和质地都与上述者相似，细节处又有差别。

一位比丘虔诚地跪在佛陀脚边，是这幅残缺的壁画中最卑微的人物（图7-20）。他手中的香炉很吸引人，一件带有手握长柄的小香炉。比丘双手持长底座柄，与香炉的连接，圆锥形底座和两个碗组成的炉体构成。香炉表面没有很多的纹饰装饰，朴素而简单，与比丘的穿着和身份相匹配。



图7-20 供养比丘（线描图）

吐鲁番阿斯塔那73TAM514出土的《高昌内藏奏得称价钱账》记

1 《佛本行集经》卷二，《大正藏》第3册，第660页下。
2 《佛本行集经》卷八，《大正藏》第3册，第691页中。

录了麴氏高昌时期香药市场的交易情况，参与其中的商人有印度姓氏、汉姓和粟特姓，由此可见，来自天竺的商人、粟特胡商以及汉人共同繁荣了高昌的香药市场。

3. 地毯

回鹘高昌时期，纺织业是当地手工业最为突出的门类之一，分为棉纺、丝纺、毛纺三类，其中毛织业是西域传统的纺织门类。据《宋史·外国传·高昌国》记载，在冬季，当地居民将毛织物用作衣服面料，制作成厚实的毛织服饰御寒。高昌回鹘民族的定居生活中保留着游牧生活的诸多痕迹，保持用地毯供坐卧或者装饰居室是传统习惯之一，各式各样的地毯受到不同阶层家庭的喜爱，是常见的生活用品，因此地毯的产量相当可观，毛织地毯的图案和纺织技术受到波斯的影响。

高昌柏孜克里克石窟壁画中，尤其是回鹘高昌时期，出现了各种各样纹饰精美的地毯，以备供养人或比丘在供养、朝拜时使用。王室成员、贵族供养像以及高级僧官供养像脚下是制作精美的长条形地毯。柏孜克里克第16、20、24、14窟高昌王、王后及贵族供养人站立在地毯上，地毯以白色为地，似乎保持着羊毛本来的色泽，其上装饰红色的纹饰。地毯两侧边是以横向或竖向的线条组成装饰边缘，中间有以线条造型的漩涡纹、水波纹，或者花朵纹饰。地毯的质地很厚实，纹饰简洁而丰富，每条地毯上的花纹都不相同，大多利用简单的线条组合变化出不同的纹饰。另外，在摩尼教插画中也可以见到类似的长条形地毯。插画上方的乐师们跪坐在深绿色的地毯上，地毯上的纹饰由黑色的曲线条组合而成。

高昌窟室壁画或者其他类型的宗教绘画中，长条形的地毯在有诸多人参与的重要宗教活动中出现，一方面强调宗教活动的重要性，这种风俗习惯可能来自回鹘民族的文化传统；另一方面王室成员、贵族以及高级僧官站立在地毯之上，突显了他们尊贵的身份，应该是回鹘王室贵族日常活动的真实表现。

比丘或者普通供养人跪拜、祈祷时用方形地毯。第20窟左甬道内壁佛本行经变受决定记品主尊佛左手下方的老年比丘，跪坐在一张精美的方形地毯上。地毯有深蓝色的装饰边缘，中间以红色为地，其上装饰黄色的藤蔓，充满异国情调的装饰趣味，展现了回鹘时期高超的纺织技艺。第15窟后甬道前壁佛本行经变画帝沙佛受决定记品，佛左下方年轻比丘跪坐在装饰简单的方形地毯上，地毯四边是深绿色的装饰带，装饰带的边缘镶嵌黄色细边，地毯中间为深蓝色，没有装饰花纹（图7–21）。第31窟主室右壁佛本行经变中的比丘和须跋陀罗或跪或坐在方形地毯上，同样没有装饰花纹。胜金口第十寺院残存的禅观图中，比丘坐在树下的地毯上禅修，方毯的简洁装饰样式与柏孜克里克如出一辙。勒柯克在高昌古城遗址发现的绢画残片中，穿着汉族服饰的女子在供养佛的跪拜仪式中，也使用了方形地毯。摩尼教书卷插画中也能见到信徒跪坐在方毯上进行宗教活动的画面（参见图1–33）。

在中亚一带，人们很早就已经使用各种各样的地毯，有的带有装饰。地毯的制作工艺有当地自创的技术，也有外来的输入品。斯坦因在尼雅和楼兰发现了三世纪的花地毯残片，说明了该地区地毯编制技艺已有长足的发展。地毯在回鹘人的生活中比其他家居用品更为普遍，他们拥有自己的纺织技术，高昌壁画中见到的地毯样式和装饰证实了这一点，地毯上的装饰纹样以及时常出现的红色底或红色线条体现了回鹘人对色彩和装饰纹样的独特喜好。对于地毯的使用回鹘人有自己的看法，



图7-21 佛本行经变·帝沙佛受决定记图，柏孜克里克第15窟后甬道前壁，回鹘高昌时期

定居在高昌绿洲的回鹘人，或者居住在高山牧场的回鹘人都会使用地毯，但是壁画中参与宗教活动的不同阶层的人群有区别地使用不同样式的地毯。普通供养人或者僧侣跪坐在朴素的方毯上进行虔诚的祈祷活动，王室成员或贵族在供养仪式中使用长条形地毯，冯·佳班借用西藏佛教信仰者的说法来解释此现象，“布施者在献祭时必然都站在一条共同的长地毯上，为的是谁也不能比别人更接近神像。”[1]在唐朝僧人玄奘的著作中找到了相关的记载，在被授予特殊荣誉的仪式上，在发号施令的帐幕里，不同等级的官员共同拥有一条长毡毯，各有一席之地。十一世纪时，喀什噶里的突厥人也采用相同的方式按等级秩序就坐。壁画中见到的长条地毯的使用与宗教仪式联系在一起，被赋予了特定的意图。

1 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第74页。

四、行旅生活

隋代裴矩经营西域，并撰写《西域图记》，有幸保存下来的《序》中记载了东西交通的三条主要道路，其中"中道从高昌、焉耆、龟兹、疏勒，度葱岭，又经钹汗、苏对萨那国、康国、曹国、何国、大、小安国、穆国，至波斯，达于西海，"以"伊吾、高昌、鄯善，并西域之门户也"[1]。高昌处在连接东西方交通、贸易的十字路口，接纳并且向四方输送来自不同地区的商品和文化，因此而闻名于世。使用各种语言的商旅、使团接踵而至，亚欧各种特色商品也都在这里集散转运。敦煌、吐鲁番地区考古发现的各类文物和文书反映出高昌与周边地区或国家贸易往来的繁荣景象，粮食、果蔬、牲畜等农产品，以丝绸为代表的纺织品，金、银、铜、铁等矿物，以及胡人奴婢都在高昌的贸易市场上大受欢迎。

姜伯勤的著作《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》将吐鲁番放在中古时期丝绸之路国际贸易的大环境下，收集文书中的相关史料，对活跃在丝绸之路上的波斯人、突厥人、天竺人、大食人、粟特人进行研究，尤其是对善于经商的粟特人作了重点考察，来自不同国家、不同民族的人们都在高昌的丝绸之路贸易中发挥了重要作用[2]。高昌贸易的参与者以从事贸易经营的职业商人为核心，当地的政府官员、客馆差役、普通居民和农民等各阶层人物都不同程度地参与其中。活跃在高昌的各国丝路商人不仅被记入各类文书，高昌壁画中也留下了他们的身影。

吐鲁番壁画中出现了捧着贡品朝拜或者前来为佛涅槃举哀的世俗人，他们的长相和穿戴既不同于汉人，又区别于回鹘人。柏孜克里克第20、31、33窟等都有异族人的身影，这些洞窟的年代大约为九至十四世纪，莫尼克·玛雅尔将这些人物与当时吐鲁番地区和西部贸易兴盛的背景联系起来。他们有高鼻深目之像，眼睛很大，有的眼睛甚至是绿色。有着浓密甚至蓬乱的胡须，与回鹘人的络腮胡须完全不同。每人都戴着不同的帽子或者头巾，服饰也有些差异。在无法确定他们的民族之前，玛雅尔的某些想法可能获得赞同，他们每个人都象征着不同地域的民族。第20窟佛本行经变下方驮着货物的骆驼、马、驴子等是异族人商人身份的直接证明。玛雅尔指出其中有吐火罗人、伊朗人等，遗憾的是并未能在论述中提供详细的证据。商人们来自不同的民族，他们的服饰却有一些相同的特征。服饰由印花或绣花的织物制成，颜色艳丽，有的装饰金饰，装饰图案以几何纹饰为主。服饰都配饰了厚厚的毛皮，既美观又为抵御西域道路上的严寒做好了防备。

勒柯克编号柏孜克里克第11、40、49、51窟内各有一铺法华经变，其中第11、40窟经变下方有构图形式相同的《法华经·化城喻品》图，表现商队在山间穿行。《妙法莲华经》是早期大乘佛教的重要经典，在中原流传广泛，给西域和敦煌的回鹘人也带来一些影响，敦煌、吐鲁番出土文书至少有十件回鹘文《妙法莲华经》写本。最早的法华造像记录在《弘赞法华传》中，东晋兴宁三年（364年）沙门慧力

1 《隋书》卷六七《裴矩传》，中华书局，1973年，第1579—1580页。

2 姜伯勤著：《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》，文物出版社，1994年。



图7-22　法华经变·化城喻品，莫高窟第217窟南壁，盛唐

在瓦棺寺（即今南京市凤凰台）造石多宝塔。隋代画家展子虔在白麻纸上画法华变被载入画史，敦煌壁画的法华经变也始于隋代洞，采用横卷式连环画构图形式，图绘了序品、方便品、譬喻品、化城喻品、见宝塔品、观世音普门品等内容[1]。除观世音普门品之外，其他各品是中国古代艺术家的独特创造。唐代法华经变构图发生了引人注目的变化，形成以见宝塔品为中心，其他各品配置在两侧的法华会场面（图7-22）。柏孜克里克的法华经变明显受到敦煌壁画的影响，图像以见宝塔品为中心，两侧及下方图绘其他各品，各品表现的内容及方式借鉴了敦煌唐代法华经变图像。

化城喻品是“法华七喻”之一，经文以比喻的方式阐明大乘佛教的修行必须经历屡世艰难而且勤奋的精进过程，不能中途畏惧艰难而后退，才能达成最终成佛的愿望。“譬如五百由旬险难恶道，旷绝无人，怖畏之处。若有多众，欲过此道至珍宝处。有一导师，聪慧明达，善知险道通塞之相，将导众人欲过此难。所将人众中路懈退，白导师言：我等疲极，而复怖畏，不能复进；前路犹远，今欲退还。导师多诸方便而作是念：此等可愍，云何舍大珍宝而欲退还？作是念已，以方便力，于险道中过三百由旬，化作一城，告众人言：汝等勿怖，莫得退还。今此大城，可于中止，随意所作。若入是城，快得安隐。若能前至宝所，亦可得去。是时疲极之众，心大欢喜，叹

1　贺世哲：《敦煌壁画中的法华经变》，载敦煌研究院编《敦煌研究文集·敦煌石窟经变篇》，甘肃民族出版社，2000年，第127—217页。

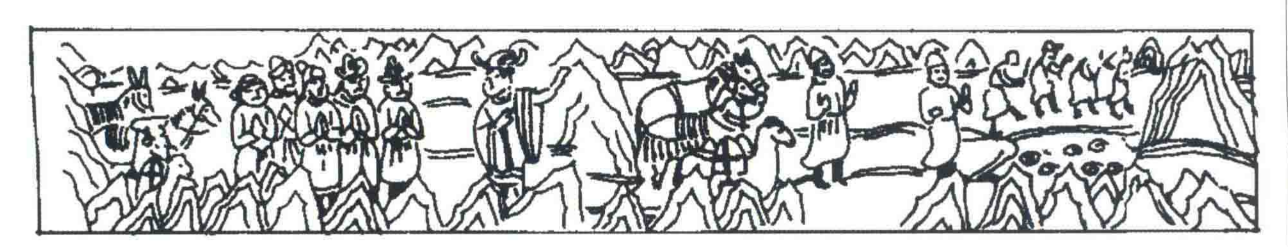


图7-23　法华经变·化城喻品（线描图），柏孜克里克第11窟，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

未曾有：我等今者免斯恶道，快得安隐。于是众人前入化城，生已度想、生安隐想。尔时导师，知此人众既得止息，无复疲惓。即灭化城，语众人言：汝等去来，宝处在近。向者大城，我所化作，为止息耳。”[1]壁画以层叠的的山峦为背景，山间有骑行者，有牵马休息的人群，以及在山间修行的僧侣。他们代表故事中前行取宝、畏惧艰险欲退却的人群。画面右侧有导师幻化出来的城廓，引导人们前往。

柏孜克里克的化城喻品图受到敦煌壁画的影响，以重叠耸立的山峦为背景，蜿蜒曲折的河流从山谷间流过，河流上架有木桥供人通行，前往取宝的众人行走在山间道路上，或正穿越木桥（图7-23）。高昌画师将这支正在山间行走的队伍表现成丝路上往来的商队，是高昌贸易之路真实情景的再现。中间的山峦把商队分割成两组，左边的一组有一位戴冠的人走在前面，他回身望向人群，左手指向前方，右手在胸前比划。他就是经文中记载的导师，正在劝说众人克服旅途的艰难与疲倦，在他指引的前方有城池与取宝之处。戴着各式帽子，穿着圆领短袍、长靴的众人双手在胸前合十，安静地听着指引人的解说，驮着货物的骆驼、马、驴安静地跟随，似乎也在聆听。右边一组有四人正行走在桥上，桥下的水流湍急而泛着漩涡。他们的双手在胸前举着某件物品，身后有两位带着圆帽子的人物，均以同样的姿势举着左手，驮着货物的骆驼、马、驴紧跟其后。或许表现了商队的众人在聆听导师的教诲之后，免除了途中险恶，心中欢喜，欣然向前奔走。

回鹘高昌时期的画师为什么在佛教壁画中频繁表现来自各地的商人？文献中没有更多关于胡人的详细记载，图像却提供了思考的方向，进而可以了解高昌社会的一些状况。一方面，来自异国的商人是当地人熟悉的人群。高昌是丝绸之路上最大的贸易中心之一，各国商人在这里聚集，携带琳琅满目的商品在此进行交易。高昌王国时期，唐朝的人口普查没有记录定居人口的民族成分，各种现存的户籍文献也没有区别记载胡人与汉人。胡人与汉人明显的人种区别已经被忽略，当地人已经接受不同民族群体的聚居社会。回鹘时期壁画中诸多的异族商人形象直接表现了高昌贸易的兴盛之状。至此可以确信，无论是汉人还是回鹘人对异族人群的出现早已习以为常。另外一方面，有不少经商的胡人也笃信佛教。古代丝路漫长而且艰险，行旅途中时刻存在着危险，如何免除灾难、保障旅途安全是商旅使客最关心的问题之一。从而，光顾丝路沿途的寺庙、祈求佛和菩萨的保护也成为他们旅途中重要的活动内容。在关于高昌贸易的研究成果中，大都确定粟特人是高昌贸易参与者的核心人物，他们的宗教信仰复杂，佛教与祆教、摩尼教共同存在，宗教信仰是行旅生活中重要的陪伴。

1 《妙法莲华经》卷三，《大正藏》第9册，第25页下。

五、交通工具

上文陈述的商队行旅图像让我们了解了一些当时的交通方式。在关注异族商人时，不得不提及他们身边的牲畜，骆驼、马、驴总是驮着货物，安静地陪伴在主人身边，一方面表明异族人的商人身份，另一方面也强调了这些牲畜在丝路贸易中的重要性。

马、牛、羊、骆驼、驴是高昌牲畜业的重要牲畜，出土文献中记录最多的是马，牛、羊、驼、驴的资料很少。《梁书·高昌传》、《南史·高昌传》记载牛、羊用于食用，马则大多用于运输或战争。当地养马兴盛，是高昌的特产，史书中记载高昌“出良马”，入中原朝贡时也以良马为贡品。依据《唐会要》记载的数据计算，麹氏高昌时期，每户有马约零点五匹，每十人有马一点一四匹。高昌推行独特的养马制度，养马几乎成为全民的事业，官民自己出资买马、鞍鞯和饲料，官府有需要时随时征用。《魏书·高昌传》中记载“国中羊、马，牧在隐蔽处以避寇，非贵人不知其处”，马匹的珍贵可以想见，回鹘高昌时期也同样如此[1]。在柏孜克里克壁画富丽的宫殿中出现了专门饲养马的马厩，这些剽悍的骏马是王室贵族出行时不可缺少的重要伙伴。柏孜克里克第20窟行道天王图和伯西哈第2窟逾城出家图的主要人物毗沙门和悉达太子出行时都乘骑着高大的白马。北庭回鹘佛寺S105殿西壁八王分舍利图的战争场面展示了马在战争中的重要角色，各国国王和士兵都骑在高大的战马上出征（图7-24）。马匹的品种繁多，文献中记载当地马匹种类有三十余种，白马、黑马、紫马、青马、黄马、赤青马、赤紫马、赤骠马等各色。高昌古城和交河故城也分别发现了骑

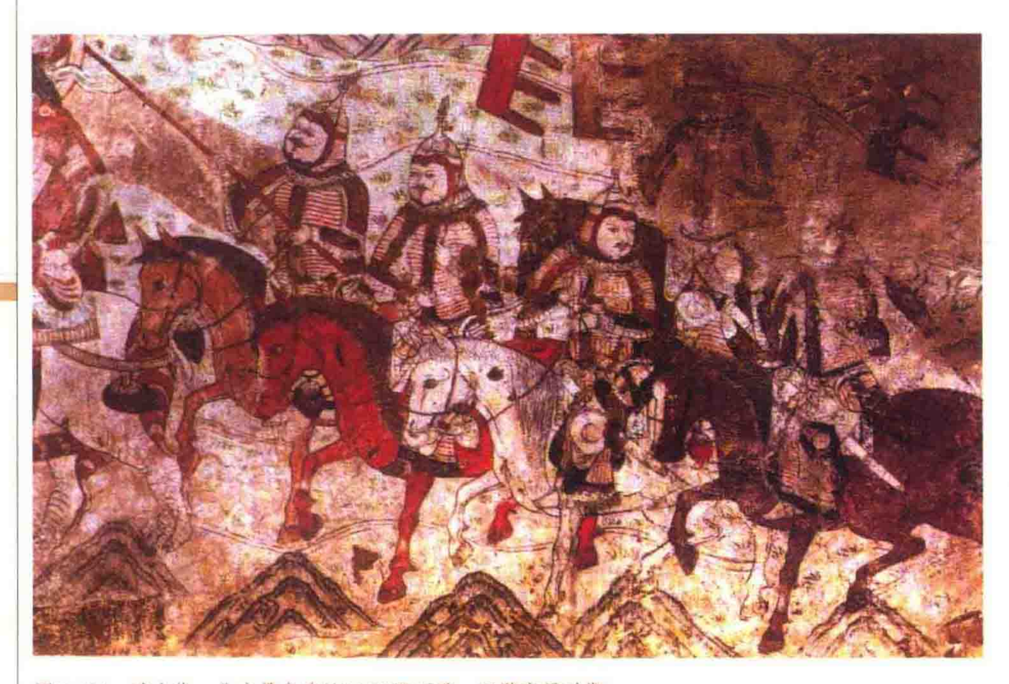


图7-24　骑士像，北庭佛寺遗址S105殿西壁，回鹘高昌时期

1 《魏书》卷一〇一《高昌传》，中华书局，1974年，第2243页。



图7-25　奔马图（线描图），高昌古城，回鹘高昌时期，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨绘

马出行的画面，马被套上皮质的辔具，马背上设有马鞍。高昌古城的骑马图表现马正撒腿飞奔（图7-25）。交河故城的骑士图残缺严重，依稀可以辨认出穿着铠甲、佩戴宝剑、一手持长幡、一手托宝瓶的人物。体型并不高大的马正缓慢迈步前行，几乎拖垂至地的马尾接近末端部分被束了起来。勒柯克认为这幅纸画带有东亚风格，表现的内容是当地常见的一个神话故事[1]。



图7-26　饲牛图，柏孜克里克第46窟，德国柏林亚洲艺术博物馆藏

在高昌，牛的品种很多，其用途也广泛。重光三年（622年）十一月五日后牛簿介绍了黄牛、紫牛、犁牛、赤牛、赤青牛等十余种颜色的牛[2]。牛主要用于耕地和祭祀，但是高昌壁画中并没有见到将牛用于祭祀的图像。柏孜克里克第46窟残存一幅饲牛图，在一片绿色的土地上饲养有四头牛，一位穿着汉式服装的女子双手捧着饲料盘，正在给牛喂食，她的左侧有一位年老的妇女蹲在牛的身边，正在挤奶

1　[德]勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图48，图版说明见第136—137页。

2　王素著：《高昌史稿·交通篇》第一章第三节，文物出版社，2000年。

（图7-26）。据推测，饲牛图是维摩诘经变中的阿难乞乳图，因壁画残破无法窥见其全貌。高昌画师以写实的手法如实地图绘了农家养牛的情景，这些牛应该主要用于耕地。

和马一样，牛也是高昌的交通工具，依据路途的远近、力量的大小，牛、驴和马有近行和远行的分工。高昌车辆众多，主要依靠牛拖拉，因而有“车牛”之名。车牛的使用价有近道、远道之分，从相关的文献研究成果得知，国内的运输属于近道，国外的运输属于远道，在对内、对外的交通中，车牛曾经发挥了重要的作用。柏孜克里克第51窟法华经变火宅喻品部分，图绘方形宅院一座，宅院外停放着象征三乘的牛、羊、鹿车（参见图3-6）。牛走在最前面，拉着两轮车，车上整齐地堆放着像小山一样的货物，也许正是文献中记载的“远行车牛”。在商队中，我们还见到了用于驮运货物的驴和骆驼，高昌画师对它们也十分熟悉，在佛本行经变图中多次图绘，风格写实，笔法细腻。

高昌是丝绸之路通商大道上的重要驿站，贸易的大发展离不开交通运输的便利，关于车辆的出土文物几乎成碎片，在此情形下，高昌壁画成为记录历史的重要图像。高昌壁画图绘出的参与交通运输和出行的马、骆驼、驴等动物，为高昌的出行往来做出了重要贡献，曾有诗人为它们吟唱：虽然仅仅是驼马的往来啊，却也驮载过古老的文明[1]。

六、娱乐活动

西域是多民族聚居地，这里的人们热爱生活，崇尚音乐与舞蹈，借以表达丰富的情感、信仰与理想，是西域社会生活的重要内容。西域的音乐与舞蹈也曾向东传播，对中原内地产生了很大影响。社会生活中常见的多姿多彩的音乐人物、乐器、舞蹈等也融入到石窟艺术之中，形象地图写出西域乐舞艺术的状况，成为古代文献之外探视西域乐舞艺术的重要视觉图像。

龟兹和高昌是西域最大的两个石窟艺术集中区域，以佛教信仰为主的壁画艺术同时也表现了西域音乐的两大重要组成部分。龟兹与高昌有不同的人文、历史、地理环境，有不同的佛教教派，造成两地石窟壁画中有关音乐的图像存在着许多差异，有一点则完全相同，即音乐与佛教艺术结合在一起。霍旭初《丝路音乐与佛教文化》一文探讨了佛教的音乐观，以及西域佛教对音乐发展的贡献，石窟壁画艺术中有关音乐体裁的表现反映出西域佛教艺术对音乐的重视与青睐[2]。《西域佛教石窟寺中的音乐造型》一文以龟兹和高昌石窟音乐造型为研究对象，结合西域历史和佛教发展史对西域石窟寺中音乐造型的来源、属性、功能和乐器形制等方面进行了综合探讨[3]。冯·佳班和莫尼克·玛雅尔在著作中分别简略介绍了高昌壁画中所见的与

1 谭祎波著：《大美新疆：掀起你的盖头来》，中国旅游出版社，2010年，第4页。

2 霍旭初：《丝路音乐与佛教文化》，载霍旭初著《西域佛教考论》，宗教文化出版社，2009年，第173—195页。

3 霍旭初：《西域佛教石窟中的音乐造型》，《西域研究》2005年第3期，第69—78页。

乐器有关的图像，论及乐器、表演形式以及与其他地区类似图像的关系[1]。

佛教高度重视音乐，将其与语言并称为“音声”，在经典中反复论述音乐的功能和价值。《大智度论》卷九十三如此述说，“是菩萨欲净佛土，故求好音声，欲使国土中众生闻好音声，其心柔软，心柔软故，易可受化。是故以音声因缘而供养佛。”[2]音乐的实践活动是诵经赞佛的重要礼仪，音乐与舞蹈也成为实践佛教功德的内容之一。鸠摩罗什译本《妙法莲华经》例举的十种供养之一为伎乐，印度神话中的音乐舞蹈天神干达婆、紧那罗被列入“天龙八部”护法神，美音天、迦陵频伽也加入到为佛教精神服务的队伍中，音乐形象成为佛教艺术不可缺少的部分。

高昌地区的文化具有多元文化融合的特征，音乐与舞蹈同样发达，东西方文化的融汇与培养，形成了具有地域特色的高昌乐舞，被广泛传播并载入文献。南北朝时期形成的《高昌乐》是唐朝宫廷乐十部之一。《旧唐书·音乐志》记载下高昌乐的编制阵容：“高昌乐，舞二人，白袄锦袖，赤皮靴，赤皮带，红抹额。乐用答腊鼓一，腰鼓一，鸡娄鼓一，羯鼓一，箫二，横笛二，筚篥二，琵琶二，五弦琵琶二，铜角一，箜篌一。”[3]可见舞人和乐队均为高昌人打扮，所奏乐器中箫和腰鼓是中原乐器，铜角是高昌创制的一种吹奏乐器，其余是西域各国或来自波斯、印度的乐器。840年，回鹘的一支西迁至高昌，西域、汉地以及回鹘文化杂糅，再加上摩尼教信仰与佛教信仰一度并行，造成高昌“乐器的体系和来源不清楚，高昌地区乐器形制不像龟兹石窟乐器体系那样清楚。但总体说，高昌地区的乐器形制靠近中原系统，尤其是公元七至八世纪时与唐代形制更为接近，与敦煌壁画乐器形制为同一体系”[4]。高昌石窟壁画中，乐器主要出现在经变画、供养伎乐、摩尼教画中，弹奏乐器的有佛教人物和世俗人物。

1. 经变画乐器

吐峪沟是高昌地区最早大规模兴建佛寺和石窟之处，现存壁画保存了较多宣扬禅修与净土思想的图像。第20窟主室券顶右侧壁画比丘静坐禅观，他的左侧立起一幢三层宝楼，宝楼旁边的虚空中悬挂着曲颈琵琶和箜篌（图7-27）。第42窟左壁也有类似的图像，比丘结跏趺坐在禅床上观想，面前至少有五件乐器，琵琶、箜篌以及古筝等。《观无量寿经》说：“众宝国土，一一界上有五百亿宝楼，其楼阁中有无量诸天，作天伎乐。又有乐器悬处虚空，如天宝幢不鼓自鸣。又有乐器悬处虚空，如天宝幢，不鼓自鸣。”[5]不鼓自鸣乐是石窟壁画题材之一，在敦煌壁画中于初唐时出现，大多表现在经变中，乐器画在经变图像的上方，乐器上系着舞动的飘带，烘托音乐的流动韵味，充满了对音乐象征性、想象性、浪漫性和夸张性的追求，展现着天国的欢乐景象。不鼓自鸣乐在观无量寿经变中出现最多，乐器的数量和种类没有

1 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》第十四章，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年；［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》第五章，中华书局，1995年。

2 《大智度论》卷九三，《大正藏》第25册，第710页下。

3 《旧唐书》卷二九《音乐志二》，中华书局，1975年，第1070—1071页。

4 霍旭初：《西域石窟寺音乐造型概论》，载霍旭初著《西域佛教考论》，宗教文化出版社，2009年，第126—149页。

5 《佛说观无量寿经》，《大正藏》第12册，第342页下。

规律。吐峪沟表现禅观和净土的壁画与中原净土信仰关系密切，霍旭初认为，“因净土壁画多取中原样式，其乐器形制也完全是中原的形态。”[1]事实上，吐峪沟的禅观和净土图像并未完全照搬中原或敦煌石窟的图像样式，不鼓自鸣乐器及其表现方式则完全相同。



图7-27　十六观·总观，吐峪沟第20窟主室券顶右侧壁，327—640年

高德祥在《敦煌壁画中的不鼓自鸣乐》一文对不鼓自鸣乐的产生提出了不同看法，认为这一艺术表现形式的产生与佛教有关，与实际生活中的“风筝”有更密切的关系。风筝原名“纸鸢”，后来因为载上了乐器，迎风作响，以声而得名。并且认为，从表现形式看，柏孜克里克的不鼓自鸣乐是由内地传播而来[2]。

柏孜克里克第16、31、33窟涅槃经变中的婆罗门奏乐群像是精彩的奏乐场面（图7-28、图7-29）。佛灭度之后，婆罗门六师外道闻讯幸灾乐祸，奏乐欢欣庆贺。婆罗门分别持曲颈琵琶、大鼓、拍板、筚篥、横笛、铙、鼓等乐器，如同一组乐队般演奏。在高昌画师成熟而且精湛的艺术创造之下，各位婆罗门神采各异，演奏姿态娴熟，表情生动，令观者也能感受到画外欢乐的乐曲之声，莫尼克·玛雅尔称其为“于阗乐队”[3]。

勒柯克曾在高昌区域内的森尼木峡谷7号庙进行发掘工作，这是一座大型庙宇群，他在主庙南侧的甬道北墙上发现了一尊菩萨立像，两侧各有一身奏乐童子。两身童子头戴有双角的动物头饰，裸露上身，相对演奏。菩萨右侧的童子吹横笛（图7-30）。左侧童子弹奏一件不常见的乐器，勒柯克认为和土耳其斯坦的“都塔尔”

1 霍旭初：《西域石窟寺音乐造型概论》，载霍旭初著《西域佛教考论》，宗教文化出版社，2009年，第146页。

2 高德祥：《敦煌壁画中的不鼓自鸣乐》，《乐器》1990年第2期，第1—3页。

3 ［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌王国物质文明史》第五章，中华书局，1995年，第190页。



图7-28 涅槃变·奏乐婆罗门，柏孜克里克第33窟主室东壁，回鹘高昌时期，日本东京国立博物馆藏



图7-29 涅槃变·奏乐婆罗门，柏孜克里克第16窟主室右壁，回鹘高昌时期



图7-30　吹笛童子（线描图），高昌古城森尼木峡谷7号庙出土，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨绘



图7-31　琵琶童子（线描图），高昌古城森尼木峡谷7号庙出土，勒柯克发现

很相似[1]。孟凡人等编著的《高昌壁画辑佚》中将弹奏乐器的童子命名为琵琶童子，显然认为童子手中的乐器是琵琶（图7-31）。

2. 伎乐天

伎乐天是佛教中的香音之神，在壁画中他们飘浮在空中，手持供物或者各种乐器，以美妙的声音来赞美佛、供养佛，展现佛国的美好。柏孜克里克、胜金口和七康湖石窟都有供养伎乐的形象。胜金口第9窟的伎乐天双手持筚篥吹奏，随着音乐悠然飞向前方，长裙随风飘逸，造型优美。柏孜克里克第48窟正壁弹奏凤首箜篌的伎乐菩萨更为难得，菩萨左手轻扶乐器，右手屈指弹奏，姿态优雅（图7-32）。箜篌的形制与印度、缅甸等地遗存的箜篌形制相同，琴首装饰凤头，在中亚有蛇首箜篌出现。箜篌弯曲的上部有十个弦轸，并涂绘红色，音箱上图绘白、黄、绿相间的彩色条纹，十分精美。箜篌有三种形式：竖箜篌、凤首箜篌和卧箜篌。《唐六典》所记载的高昌乐中使用的是竖箜篌[2]。箜篌是西域乐舞艺术中常见的乐器，摩尼教也使用这种乐器。据考证公元前3000—前2100年，箜篌在埃及古王国出现，公元前2000多年在亚述使用。后来箜篌流传入波斯，再传至西域，东汉时传入中原[3]。《旧唐书》记载："竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十有二弦，置抱于怀，用两手齐奏，俗谓之臂箜篌。"[4]伎乐菩萨弹奏的箜篌形制与文献记载大致相同，但属于十根琴

1［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第70页。

2［唐］李林甫等撰，陈仲夫点校：《唐六典》卷一四《太常寺》，中华书局，1992年，第405页。

3 参见周菁葆《丝绸之路上的箜篌及其东渐》，《新疆艺术学院学报》2010年第1期，第1—9页。

4《旧唐书》卷二九《音乐志二·八音之属》，中华书局，1975年，第1077页。

弦的小型箜篌。箜篌不仅仅用于宗教音乐伴奏，世俗人也弹奏箜篌。宋人王明清在《挥麈录》中记载：“（高昌）乐多箜篌……好游赏，行者必抱乐器。”[1]可见高昌人士喜爱音乐，出行也携带流行的箜篌以助兴。



图7-32 伎乐菩萨，柏孜克里克第48窟主室正壁，回鹘高昌时期

3. 摩尼教乐器

相传摩尼教创始人曾经也致力于研究音乐。在埃及和中亚发现的一些礼赞诗证明，音乐在敬神的仪式中必不可少，礼赞诗或者由歌手表演，或者由教徒歌唱。摩尼教绘画中也有信徒在礼拜仪式中怀抱乐器弹奏的画面。IB6368插画上方绘乐师跪坐在地毯上，怀抱琵琶弹奏。虽然无法辨认琵琶的弦数以及弹奏的具体方式，但这是一幅典型的摩尼教细密画，画上有突厥语的赞美诗，确证摩尼教在进行礼拜神灵的活动中使用音乐伴奏。

柏孜克里克第25窟内曾经有摩尼教徒绘制的壁画，窟室前部在高昌回鹘后期改建为佛教石窟，绘制佛教壁画。格伦威德尔在这里发现了摩尼教乐舞图壁画，在圆环组成的长条装饰带上，中间供奉着散发火焰纹的宝珠，两侧各有一位乐师持乐器演奏（图7-33）。左侧的乐师单腿跪地，怀中抱着类似古筝的乐器，右侧的乐师吹奏横笛，抬起左腿，弯曲右腿，似乎正随着音乐的节奏舞蹈，两人的合奏充满欢乐的气氛。关于摩尼教的乐师，史籍中没有明确的记载，周菁葆在《西域摩尼教的乐舞艺术》一文中综合《乐府杂录》等文献的记载考证，琵琶演奏家康昆仑是摩尼教乐师[2]。摩尼教的歌舞史籍中有较多的记载，《旧唐书·西戎传·康国》载：“其人皆深目高鼻，多须髯。……人多嗜酒，好歌舞于道路。……至十一月，鼓舞乞寒以水

1 ［宋］王明清撰：《挥麈录》卷四，中华书局，1964年，第37页。

2 周菁葆：《西域摩尼教的乐舞艺术》，《西域研究》2005年第1期，第88页。

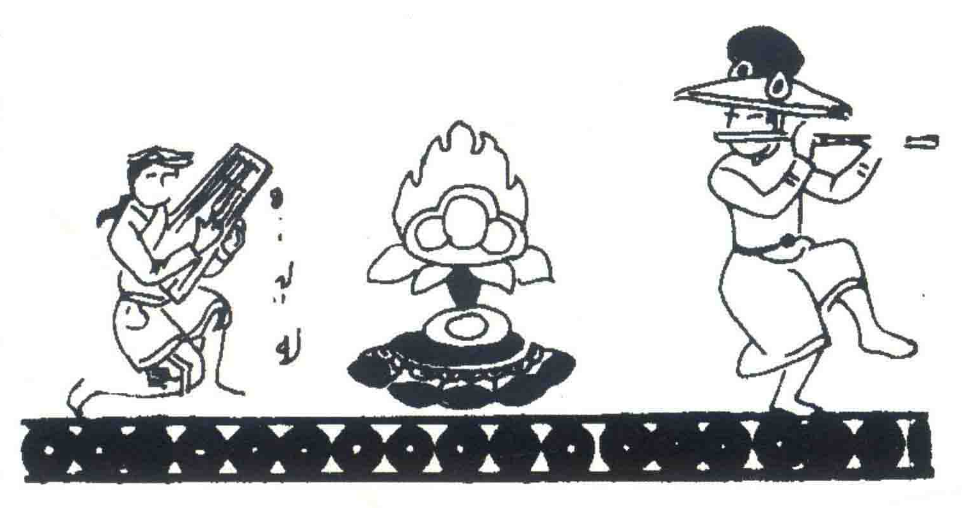


图7-33　摩尼教乐舞图（线描图），柏孜克里克第25窟，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

相泼，盛为戏乐。”[1]《新唐书·西域传下》关于康国的伎乐也有相同的记载[2]。康国人曾经信奉摩尼教，以泼水为主题的民间歌舞戏可能源于波斯，这种习俗也被摩尼教徒所采用，例如《唐会要》卷四九“摩尼寺”条记载：“贞元十五年四月，以久旱，令摩尼师祈雨。”[3]吸收了波斯文化的摩尼教歌舞盛行康国，后来传播至龟兹、高昌等地。

高昌壁画中所见的乐器可以分类为：弦鸣乐器，如箜篌、曲颈琵琶、筝；气鸣乐器，如横笛、筚篥、芦笙；打击乐器，如大鼓、串鼓、细腰鼓、拍板、钟钹、钟。其中横笛、芦笙、琵琶、筝等乐器由中原传入西域，受到西域各民族的喜爱。

音乐是人类最美好的精神财富之一，无论是佛教还是摩尼教，都倡导利用音乐的形态和精神，将音乐的实践活动服务于宗教信仰世界，以此宣扬宗教信仰世界的美好。虽然佛教和摩尼教不同类别，对待音乐有不同的观点，但是在壁画中可以清楚地看到，在宗教活动中他们对乐器的使用并没有差别。

在世俗生活中，高昌民众同样重视和爱好音乐，无论平民还是贵族都对音乐表现出相同的态度。981年，王延德出使高昌，看到当时高昌回鹘人喜好远足和旅游，而且随身携带乐器。在宫廷的一些仪式中也有鼓师指挥，仪式跟随打击乐器的节奏进行。格伦威德尔在高昌可汗堡发现了奏乐图，这是由五位回鹘世俗人组成的小型乐队，他们穿着样式相同的回鹘服装，圆领、窄袖束腰锦袍，头戴三尖无缘帽，他们分别持箜篌、琵琶、横笛、筚篥和笙（图7-34）。从他们的服饰可以得知，奏乐者不仅仅有专职乐师，宫廷成员或者贵族也亲自参与音乐演奏，这是一支小型的室内演奏乐队，他们或者是为宗教仪式，或者是为宫廷娱乐活动表演。冯·佳班还记录了另一幅回鹘贵族参与音乐活动的画面，一位多弦琴的弹奏者正在为一位歌唱家伴奏，

1 《旧唐书》卷一九八《西戎传·康国》，中华书局，1975年，第5310页。

2 《新唐书》卷二二一下《西域下·康》：“人嗜酒，好歌舞于道。……十一月鼓舞乞寒，以水交泼为乐。”中华书局，1975年，第6243—6244页。

3 ［宋］王溥撰：《唐会要》卷四九“摩尼寺”条，中华书局，1955年，第1012页。



图7-34　奏乐图（线描图），高昌古城可汗堡，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

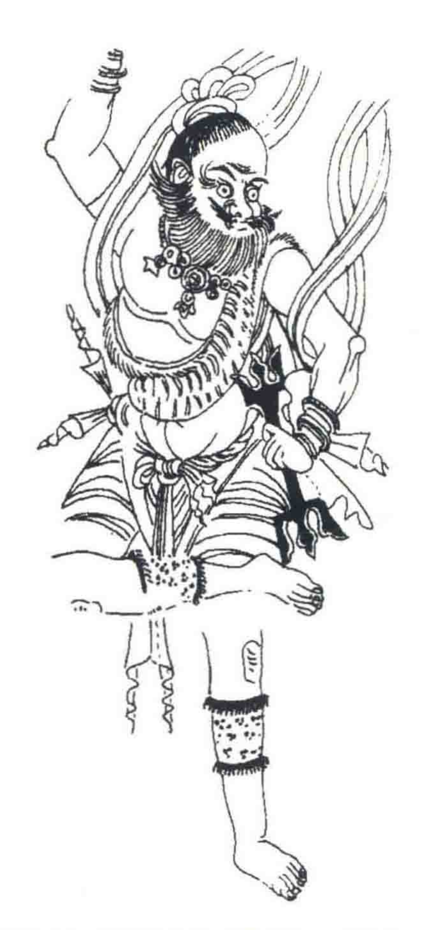


图7-35　婆罗门舞蹈（线描图），柏孜克里克第20窟耳室北壁，回鹘高昌时期，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨绘



图7-36　舞蹈小像（线描图），柏孜克里克第20窟，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

他们头戴的无缘帽是贵族身份的标志[1]。

在演奏音乐时，可能还有相应的舞蹈表演。上文摩尼教壁画中吹横笛的乐师抬腿、曲腿的动作正是舞蹈的表现。柏孜克里克第20窟耳室北壁就残留了一位正在舞蹈的婆罗门，他左腿站立，右腿高高地抬起，左手叉腰，右手举过头顶，身体随舞蹈动作而扭动，披帛也随之飘舞（图7-35）。婆罗门动作非常激烈，如同中魔一般地狂舞。同一洞窟中还有一身舞蹈小像，舞蹈者单腿站立，左腿向后抬起伸向肘弯间，这是高难度的舞蹈动作，在莫尼克·玛雅尔看来，这位舞蹈者可能也是杂耍演员（图7-36）。

石窟壁画中的关于音乐和舞蹈的图像记录了当地音乐活动的真实情貌，展现了高昌居民的一些娱乐方式，同时也为研究东西文化的交流和融合提供了另一个探讨的方向。

1 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第110页。

第八章

高昌石窟壁画中的物质文化交流

新疆是我国西部最辽远的省区，汉时称西域，高昌即是这片辽阔区域中的重要地区之一，守护在世界闻名的丝绸之路上。东西文明在此地交汇，文化的传播、交流、融合、创新、变异铸就了高昌独特的人文环境。高昌是多民族聚居的地区，汉文化、异族文化、异质文化的交流、渗透与融汇共同创造了高昌物质文化的昌隆。九世纪以后向西迁徙并定居高昌的回鹘民族加剧了该地区人文环境的回鹘化特征。二十世纪初以来，高昌的考察探险和考古发现所获取的各类历史资料中，有大量物质文化交流的痕迹，在高昌石窟壁画中也有体现。

高昌壁画中的外来因素是石窟壁画研究的重要内容之一。高昌壁画受中原、波斯、犍陀罗美术的影响较大，波斯和犍陀罗的艺术经由西域南道和北道的区域传播而来，此观点获得了较多的认同。早期壁画中，波斯和犍陀罗、西域南、北道的因素较多，之后中原地区的影响较大。在不同宗教绘画中，也表现出不同的外来因素的影响。摩尼教绘画明显带有浓厚的摩尼教发源地波斯萨珊艺术的影响，具有精致写实的风格，充满装饰意味。景教绘画也带有西方绘画的写实风格。唐西州时期的绘画题材与风格受到中原艺术浸染。高昌回鹘时期的壁画风格有较为复杂的一面，中原佛画是影响其绘画风格的主流，摩尼教、高昌以西的各种文化因素融合在一起，形成混合性的绘画艺术。

一、壁画榜题文字

高昌古城及其周边的石窟、寺院遗址出土大量公私文书、古籍、宗教经卷等文献，涉及社会生活的各个方面，详细地记载了当地的社会历史面貌。其中宗教类文献有佛教经论，道教符、经文，摩尼教、景教、袄教等宗教文书和典籍。这些文献分别用汉文、吐火罗文、波斯文、粟特文、回鹘文、吐蕃文、梵文等多种语言书写而成，据统计书写文字有24种，是整个丝路沿线发现文字最多的区域，直接印证了东西文化在高昌交流的丰富性，以及高昌在东西文化交流传播起着中转站的作用。

高昌使用文字丰富的现象在石窟壁画中有直接的反映。壁画榜题是书写在画面旁边、用于说明或者解释画面内容的文字，是理解画面内容的可靠资料，是壁画研究最直接和最有效的文字记录。吐峪沟、柏孜克里克等石窟保留了大量的榜题，榜题的书写大都沿用中原传统的方式，

竖长方形的榜题框内图绘区别于壁画背景的底色，有黑色或红色的边框，竖向墨书文字。柏孜克里克石窟中有横长方形的榜题块，文字横向书写，较为独特。吐峪沟现存的壁画榜题均用汉字书写，例如第20窟禅观图中保存了大量的汉文榜题，与《观无量寿经》有密切关系。在回鹘统治者的崇奉之下，柏孜克里克石窟成为王家寺庙，开窟造像兴盛之极。石窟壁画中依然沿用汉文书写榜题，为了满足回鹘人的需要，有的则采用了回鹘与汉文并列书写的方式，柏孜克里克第20窟甬道入口处的汉族僧人供养像就采用了两种文字书写的榜题。相对的另一组僧人供养像则采用了梵文书写榜题，因为这些僧人可能来自印度。

中国与印度自古以来就有频繁的交往，唐末至五代之间曾经一度断绝，北宋之后又恢复了文化往来的活动。回鹘与印度之间的联系史书少有记载，两地往来的凭据零星地见于吐鲁番、敦煌出土的回鹘文、汉文文献中，杨富学在《回鹘印度历史文化关系研究》中梳理了相关的历史文献。范成大《吴船录》卷上记载，乾德二年（964年）宋太祖诏遣沙门继业等300余人的庞大使团西行天竺求法，经历12年之久，西行的路线经历诸国，包括高昌，由此可以确定，由回鹘高昌前往印度的道路畅通无阻[1]。《宋会要辑稿》、《宋史·外国传六·回鹘》都曾记载高昌回鹘使者陪同印度、波斯使者前往中原朝贡，作为使者的向导或者商人的中介，在中原与印度之间起着重要的沟通作用[2]。另外，回鹘高昌王国境内不乏意欲西行印度求法的僧人，《续资治通鉴长编》卷九十八记载回鹘高僧华严是代表人物之一，他在乾兴元年（1022年）自西天以佛骨、舍利、梵书来献[3]。敦煌出土文书《佛说阿弥陀讲经文》（S.6551）记载一位回鹘高昌王国的汉族僧人，曾游历中原，有意前往印度求法，却因患病而未能实现夙愿[4]。依据杨富学的研究与推断，十至十一世纪之间，高昌回鹘与印度之间存在僧侣往来的史实，他们的往来成为联络中土与印度的桥梁[5]。柏孜克里克第20窟的印度僧人供养像正是高昌回鹘与印度交流往来的图写，印度高僧与汉族僧官享有较高的地位，受到尊崇佛教的回鹘人的尊重。

二、建筑样式

这里所指的建筑包括两个方面，一是高昌地区的古代建筑遗址，二是石窟壁画中的建筑图像。吐鲁番盆地有许多古代建筑遗址，经过考古调查和研究，建筑遗迹有城市建筑、宫殿建筑、寺庙、石窟寺等，有的遗址规模庞大，有的仅是数平方米的孤立建筑。由于自然或者人为的因素，古代建筑或被侵蚀，或被毁坏，残存的废墟

1 ［宋］范成大撰：《范成大笔记六种》，中华书局，2002年，第204页。

2 《宋会要辑稿·蕃夷》四之十三，中华书局影印本，1957年，第7720页；《宋史》卷四九〇《外国传六·回鹘》，中华书局，1977年，第14114页。

3 ［宋］李焘撰：《续资治通鉴长编》卷九八，中华书局，1985年，第2281页。

4 张广达、荣新江：《有关西州回鹘的一篇敦煌汉文文献——S.6551讲经文的历史学研究》，《北京大学学报》1989年第2期，第24—25页；李正宇：《S.6551讲经文作于西州回鹘国辨正》，《新疆社会科学》1989年第4期，第89页。

5 杨富学：《回鹘印度历史文化关系研究》，载《吐鲁番学研究：第二届吐鲁番学国际学术研讨会论文集》，上海辞书出版社，2006年，第102—108页。

成为研究建筑样式和风格的重要遗物，考古人员或研究者对建筑遗迹有不同的认识和看法。

1879年，雷格尔进入高昌地区，看到城墙、拱门和圆形屋顶的建筑样式和建筑方法，将废墟遗迹与希腊、罗马的建筑联系起来。勒柯克在吐峪沟和胜金口分别发现了伊朗式的建筑洞窟和印度风格的建筑，在吐鲁番绿洲却没有发现任何中原风格的建筑遗迹。玛雅尔在著作中将寺庙壁画中的建筑和建筑遗迹进行比较，尽可能地由此了解吐鲁番地区居民的居住生活概况。

高昌石窟壁画中的建筑与建筑遗迹应该有密切的联系，也有一些区别。壁画中有楼阁式、庭院式、亭台楼阁式、草庐等建筑样式，中原传统的汉式建筑是其中最常见的样式，吐峪沟、伯西哈、柏孜克里克等石窟都属于这种情况。回鹘高昌时期，以汉地样式为主体的建筑中融入了不同样式、风格的装饰元素，形成了具有高昌特色的建筑风格，体现了高昌回鹘民族在房屋建筑方面不同的审美追求。挂有红色装饰物的编制窗帘、圆拱形和梯形结合的窗户、房屋外壁四角垂挂的红色帷幔、围墙上和地面的阿拉伯式的藤蔓图案，这些建筑装饰元素或来自回鹘民族，或来自其他地区或国家，伊朗、印度等不同建筑的样式也产生了影响，与汉式建筑结合在一起，风格迥异。

三、佛教壁画

高昌是西域文化交流的中心之一，各地文化的传入带来宗教信仰的多元化，佛教、摩尼教、景教信仰曾经一度并行不悖，为宣扬宗教思想及其信仰而存在的石窟壁画直接呈现了不同宗教文化的交流与传播，不同的宗教绘画中表现出不同的外来因素。高昌的佛教信仰有东渐而来的小乘佛教和汉地传来的大乘佛教，佛教绘画以大乘为主，小乘佛教题材也掺杂其中，绘画风格较为复杂。发源于波斯的摩尼教带来了波斯文化及其艺术，高昌发现的摩尼教壁画、书卷插画等带有浓厚的波斯萨珊艺术风格，甚至是晚期细密画的源头。数量不多的景教绘画弥足珍贵，并且带有西方绘画的写实风格。高昌回鹘时期的石窟壁画风格有更加复杂的一面，与中原、河西等地的频繁往来带来中原佛画，是高昌石窟参照的主流绘画风格，摩尼教、高昌以西的各种文化艺术因素融合在一起，形成混合风格的高昌绘画艺术。

龟兹佛教艺术较早影响高昌，高昌石窟援用了龟兹风典型的石窟形制、壁画题材。吐峪沟第2、12、38窟采用了龟兹早期的中心柱窟形制，壁画的整体布局和表现形式又自成体系。比丘禅观图是吐峪沟石窟中很特殊的题材，龟兹或莫高窟石窟壁画未能见到与之相同的情况，地理距离遥远的阿富汗哈达石窟曾经出现比丘禅观的图像，两地之间是否有直接的文化交流现象尚未有证据出现。吐峪沟第44窟中的本生故事题材有来自龟兹的影响，但是洞窟中未出现布局在菱形图案中的故事画，而是有创新地将故事画铺满侧壁。虽然与莫高窟北凉洞窟本生故事画的布局方式有些相似，但又非完全的翻版。回鹘高昌时期，佛本行经变是洞窟中最流行的题材，龟兹石窟的立佛列是誓愿画的原型的说法获得了格伦威德尔、勒柯克以及其他学者的赞同，龟兹石窟中尚未能找到与回鹘高昌时代相同样式的誓愿画，回鹘画师对

该题材进行了全新的创作，为回鹘王家寺院创作了专用的粉本，目前尚未在高昌以外地区找到相同的图像。佛本行经变题材可能出自小乘说一切有部的经典，经变梵文榜题也有接近小乘经典之处，该题材的出现自然被追溯到龟兹小乘佛教信仰，为回鹘高昌佛教信仰大小乘并行提供了证明。

给高昌石窟带来更为深刻影响的是汉文化和汉地佛教艺术。勒柯克在考察高昌之后有了这样的印象，"高昌居民的文化和艺术不是源于东方，而是西方和西南方。"[1]高昌盛行的佛教有两条传播途径，经由粟特、大夏以及犍陀罗地区传来，或者从印度直接传入。虽然有了如此的判断与认识，勒柯克后来又不得不承认，"当佛教的种子在中国土地上结出果实，又由于阿拉伯人入侵而停止了与西方的交往，随着一股反冲的浪潮，把原来由中国西部传入的、而后已中国化了的佛教又送了回来。"[2]汉地文化和佛教艺术的影响在高昌石窟中占据了主流地位，主要体现在壁画题材和绘画风格两方面，有一点非常明确，在接受汉文化和佛教艺术之后，高昌石窟壁画从未完全摹写汉地风格，总是按当地信仰与审美的需要进行创造，赋予了高昌石窟艺术独特的风貌。

汉地流行的经变画自唐西州以后在高昌广泛流行，柏孜克里克、胜金口、雅尔湖、伯西哈以及北庭等各石窟、佛寺遗址壁画中都有受其影响的痕迹。观无量寿经变、维摩诘经变、涅槃经变、法华经变、密教观音经变、药师净土变、文殊变等经变题材，常见于高昌以东的莫高窟，在新疆现存石窟壁画中却很少见。莫高窟壁画中流行的装饰图案也传播至高昌，三层套叠的平棋图案、华丽的宝相花纹、卷草纹，经过回鹘画师在造型和色彩方面的进一步创造，给石窟壁画带来富丽华贵的装饰效果。

高昌石窟壁画中还可以看到汉地音乐文化的交流与影响。比丘禅观图、净土图、涅槃经变以及摩尼教插画中都有来自汉地的乐器，诸如横笛、琵琶、竖箜篌等。艺术具有强烈的感染力，是宣扬宗教信仰的有力工具，壁画各种场合中出现的乐器不仅装点了壁画空间，而且烘托着至高无上的佛国幻境。

四、壁画风格

高昌石窟壁画与宗教活动有密切关系，并受到来自中原、西域以及西方文化的多重影响，在彼此渗透、融合的过程中，高昌壁画保持着地域化的特征，与外来艺术风格结合在一起，不同时期呈现出不同的风格。宗教人物和世俗人物是宗教壁画表现的重点对象，高昌壁画人物集中体现了其风格特征及其不同时期的变化。

注重线条的表现力是贯穿高昌壁画的显著特征。以吐峪沟石窟为代表的高昌早期石窟壁画，有较多接近龟兹风壁画的特征。吐峪沟第38窟主室侧壁的说法图是龟兹石窟的典型题材，布局也大致相同。塑造人物形象时能够合理表现人体结构，刻画人物面容及服饰的线条有粗细变化。第41窟四披的立佛以略有S型摆动的姿态

1 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第8页。
2 ［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第8页。

站立，袈裟的下摆随站姿摆动，有摇曳之感。人物画的色彩晕染运用龟兹画风常见的凹凸晕染法，塑造出富于立体感的人物形象，视觉效果丰富。壁画的用色较为丰富，有的以暖色为主，气氛热烈，有的以淡雅的色调为主，以平涂敷彩的方式表现佛国世界的庄重与宁静。

回鹘高昌时期，汉风艺术在石窟壁画中延续，与回鹘民族文化结合，形成高昌独特的回鹘风格。佛、菩萨以及供养人形象高大健壮。柏孜克里克石窟流行的佛本行经变主尊佛最具代表性。冯·佳班认为，在高昌，佛陀的面容依据东亚美人的造型进行塑造，眼睛呈杏仁形，面颊丰满，按照回鹘人的爱好留着小胡须。佛陀的内衣、袈裟由颜色不同的布料制作，内衣的下摆露在袈裟外。袈裟多用弧形线条表现褶皱的痕迹，线条下晕染阴影[1]。供养人形象力求写实，男供养人大都留胡须，女供养人面容丰满，他们都穿着厚实的服装，以抵御严寒。尊像人物和世俗人物的形象有回鹘民族的特征，符合回鹘人长期以来的游牧生活中逐渐形成的审美观。柏孜克里克第9窟菩萨像以简练圆润的线条表现，线条流畅，技法纯熟，笔法的表现与中原画风一脉相承。虽然笔端的起落收敛变化较少，但是并不妨碍人物的表现，菩萨神情娴静、丰满圆融的形象符合回鹘人的审美喜好。

高昌石窟壁画早期以柔和素雅的色调为主，多采用调和色，龟兹浓烈的对比色调、汉地金碧辉煌的富丽色调都未曾出现。回鹘时期壁画大量运用暖色，如红、黄、赭等热烈色彩。人物的服饰，尤其是佛、菩萨的服饰大都采用红色，佛的袈裟、菩萨的披帛、长裙等。世俗供养人穿着不同颜色的服饰，供养队列的背景多采用红色，突出了供养人的形象。

丝绸之路上的物质文化交流经历了多样的形式，有陶瓷、丝绸、漆器等实物形式的传播，有造纸术、印刷术、冶炼术等技术的传播，石窟壁画则是一种独特的文化传播的方式。它们带来了相同的结果，就是中西文明的碰撞与交流，互相促进，共同发展，最终大放异彩。

1 ［德］冯·佳班著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年，第128—129页。

主要参考文献

一、历史文献

[汉]班固撰:《汉书》, 中华书局, 1964年。
[东晋]释法显:《高僧法显传》,《大正藏》第51册。
[南朝梁]释慧皎撰, 汤用彤校注:《高僧传》, 中华书局, 1992年。
[北齐]魏收撰:《魏书》, 中华书局, 1974年。
[唐]释道宣:《续高僧传》,《大正藏》第50册。
[唐]令狐德棻等撰:《周书》, 中华书局, 1971年。
[唐]李延寿撰:《北史》, 中华书局, 1974年。
[唐]李延寿撰:《南史》, 中华书局, 1975年。
[唐]慧立、彦悰撰:《大慈恩寺三藏法师传》, 中华书局, 1993年。
[唐]道世编纂:《法苑珠林》, 上海古籍出版社, 1991年。
[后晋]刘昫等撰:《旧唐书》, 中华书局, 1977年。
[宋]王溥撰:《唐会要》, 中华书局, 1955年。
[宋]欧阳修、宋祁撰:《新唐书》, 中华书局, 1975年。
[宋]王明清:《挥麈录》, 中华书局, 1964年。
[宋]司马光撰:《资治通鉴》, 中华书局, 1956年。
[元]脱脱等撰:《宋史》, 中华书局, 1977年。
[清]徐松辑:《宋会要辑稿》, 中华书局, 1957年。

二、佛典

《大正新修大藏经》(简称《大正藏》), 出自“中华电子佛典协会”(Chinese Buddhist Electronic Text Association, 简称 CBETA)的电子佛典系列光盘(2011年)。
[东晋]释法显译:《大般涅槃经》,《大正藏》第1册。
[东晋]三藏佛驮跋陀罗译:《大方广佛华严经》,《大正藏》第9册。
[后秦]鸠摩罗什等译:《妙法莲华经》,《大正藏》第9册。
[后秦]鸠摩罗什等译:《禅秘要法经》,《大正藏》第15册。

[后秦]鸠摩罗什等译:《坐禅三昧经》,《大正藏》第15册。
[后秦]鸠摩罗什等译:《佛说阿弥陀经》,《大正藏》第12册。
[后秦]三藏罗什法师译:《思惟略要法》,《大正藏》第15册。
[北魏]沙门慧觉等译:《贤愚经》,《大正藏》第4册。
[北魏]三藏吉迦夜共昙曜译:《杂宝藏经》,《大正藏》第4册。
[南朝宋]三藏畺良耶舍译:《佛说观无量寿经》,《大正藏》第12册。
[南朝宋]罽宾三藏昙摩蜜多译:《五门禅经要用法》,《大正藏》15册。
[南朝宋]三藏畺良耶舍译:《佛说观无量寿经》,《大正藏》第12册。
[梁扶南]三藏僧伽婆罗译:《阿育王经》,《大正藏》第50册。
[隋]阇那崛多译:《佛本行集经》,《大正藏》第3册。
[唐]三藏法师义净译:《根本说一切有部奈毗耶药事》,《大正藏》第24册。
[唐]三藏阿地瞿多译:《陀罗尼集经》,《大正藏》第18册。
[唐]三藏菩提流志译:《不空绢索神变真言经》,《大正藏》第20册。
[唐]三藏法师不空译:《毗沙门天王经》,《大正藏》第21册。
[唐]三藏法师玄奘译:《药师琉璃光如来本愿功德经》,《大正藏》第14册。
[宋]沙门志磐:《佛祖统记》,《大正藏》第49册。

三、研究论著

冯承钧著:《景教碑考》,商务印书馆,1935年。
黄文弼著:《吐鲁番考古记》,《考古学特刊》第三号,中国科学院考古研究所编辑,1954年。
陈垣著:《陈垣学术论文集》第1集,中华书局,1980年。
耿世民译:《乌古斯可汗的传说》,新疆人民出版社,1980年。
国家文物局古文献研究室、新疆博物馆、武汉大学历史系编:《吐鲁番出土文书》第1册,文物出版社,1981年。
吐鲁番地区文物保管所编:《吐鲁番柏孜克里克石窟壁画艺术》,新疆人民出版社,1990年。
中国社会科学院考古研究所编著:《中国田野考古报告集·北庭回鹘佛寺遗址》,辽宁美术出版社,1991年。
新疆维吾尔自治区博物馆编:《新疆石窟·柏孜克里克石窟》,新疆人民出版社、上海人民出版社,1992年。
朱谦之著:《中国景教》,人民出版社,1993年。
朱英荣著:《龟兹石窟研究》,新疆美术摄影出版社,1993年。
姜伯勤著:《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》,文物出版社,1994年。
马大正、王嵘、杨镰主编:《西域考察与研究》,新疆人民出版社,1994年。
孟凡人著:《高昌壁画辑佚》,新疆人民出版社,1995年。
余太山著:《西域文化史》,中国友谊出版公司,1996年。
林悟殊著:《摩尼教及其东渐》,台北淑馨出版社,1997年。
杨富学著:《西域敦煌宗教论稿》,甘肃文化出版社,1998年。
杨富学著:《回鹘之佛教》,新疆人民出版社,1998年。

新疆文物考古研究所等编著：《交河故城——1993、1994年考古发掘报告》，东方出版社，1998年。

敦煌研究院主编：《敦煌石窟全集·法华经画卷》，商务印书馆，1999年。

柳洪亮主编：《吐鲁番新出土摩尼教文献研究》，文物出版社，2000年。

王素著：《高昌史稿·交通编》，文物出版社，2000年。

新疆龟兹石窟研究所编著：《克孜尔石窟内容总录》，新疆美术摄影出版社，2000年。

郭淑云著：《原始活态文化：萨满教透视》，上海人民出版社，2001年。

贾应逸、祁小山著：《印度到中国新疆的佛教艺术》，甘肃教育出版社，2002年。

沈从文著：《中国古代服饰研究》，《沈从文全集》第32卷，北岳文艺出版社，2002年。

敦煌研究院主编：《敦煌石窟全集·图案卷（上）》，商务印书馆，2003年。

宋晓梅著：《高昌国：公元五至七世纪丝绸之路上的一个移民小社会》，中国社会科学出版社，2003年。

杨富学著：《回鹘文献与回鹘文化》，民族出版社，2003年。

王兰平、奉继华著：《探险与盗宝——丝绸之旅上的外国探险家》，民族出版社，2004年。

孟宪实著：《汉唐文化与高昌历史》，齐鲁书社，2004年。

梁晓鹏著：《敦煌莫高窟千佛图像》，民族出版社，2006年。

新疆维吾尔自治区吐鲁番学研究院编：《吐鲁番柏孜克里克石窟出土汉文佛教典籍》上、下卷，文物出版社，2008年。

霍旭初著：《西域佛教考论》，宗教文化出版社，2009年。

贾应逸著：《新疆佛教壁画的历史学研究》，中国人民大学出版社，2010年。

［德］冯·班佳著，邹如山译：《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室出版，1989年。

［意］马里奥·布萨格里著，徐建英、何汉民译：《中亚佛教艺术》，新疆美术摄影出版社，1992年。

［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年。

［法］莫尼克·玛雅尔著，耿昇译：《古代高昌物质文明史》，中华书局，1995年。

［德］勒柯克著，陈海涛译：《新疆的地下文化宝藏》，新疆人民出版社，1999年。

［英］奥雷尔·斯坦因著，巫新华等译：《亚洲腹地考古图记》第2卷，广西师范大学出版社，2004年。

［联邦德国］克林凯特著，林悟殊译：《古代摩尼教艺术》，中山大学出版社，1989年。

［英］珍妮特·米斯基著，田卫疆等译：《斯坦因：考古与探险》，新疆美术摄影出版社，1992年。

［瑞典］斯文·赫定著，徐十周等译：《亚洲腹地探险八年（1927—1935）》，新疆人民出版社，1997年。

［德］勒柯克著，齐树仁译：《中国新疆的土地和人民》，中华书局，2008年。

［日］圆仁撰：《入唐求法巡礼记》，上海古籍出版社，1986年。

［日］松本荣一著：《燉煌畫の研究》，同朋舍，東方文化學院東京研究所刊，1937年。

［日］大谷光瑞等著，章莹译：《丝路探险记》，新疆人民出版社，1998年。

［日］橘瑞超著，柳洪亮译：《西域探险考察大系·橘瑞超西行记》，新疆人民出版社，1999年。

[日]香川默识编：《西域考古图谱》，学苑出版社，1999年。

[日]羽田亨著，耿世民译：《西域文明史概论》，中华书局，2005年。

[日]宫治昭著，贺小萍译：《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年。

四、研究论文

武伯纶：《新疆天山南路的文物调查》，《文物参考资料》1954年第10期。

阎文儒：《新疆天山以南的石窟》，《文物》1962年第7、8期合刊。

陈垣：《火祆教入中国考》，载陈垣著《陈垣学术论文集》，中华书局，1980年。

孟凡人：《新疆柏孜克里克窟寺流失域外壁画述略》，《考古与文物》1981年第4期。

陈国灿：《吐鲁番出土的〈诸佛要集经〉残卷与敦煌高僧竺法护的译经考略》，《敦煌学辑刊》总第四期，1983年。

柳洪亮：《柏孜柯里克石窟年代试探——根据回鹘供养人像对洞窟的断代分期》，《敦煌研究》1986年第3期。

穆舜英、王明哲、王炳华：《建国以来新疆考古的主要收获》，载《新疆考古三十年》，新疆人民出版社，1983年。

夏鼐：《中国最近新发现的波斯萨珊朝银币》，《综述中国出土的波斯萨珊朝银币》，载新疆社会科学院考古研究所编《新疆考古三十年》，新疆人民出版社，1983年。

中国社会科学院考古研究所新疆工作队：《新疆吉木萨尔高昌回鹘佛寺遗址》，《考古》1983年第7期。

黄烈：《南北朝时期道教西传高昌试探》，载中国魏晋南北朝史学会编《魏晋南北朝史研究》，四川社会科学出版社，1986年。

宁强、胡同庆：《敦煌莫高窟第254窟千佛画研究》，《敦煌研究》1986年第4期。

王素：《高昌火祆教论稿》，《历史研究》1986年第3期。

柳洪亮：《柏孜克里克新发现的〈杨公重修寺院碑〉》，《敦煌研究》1987年第1期。

林悟殊：《论高昌“俗事天神”》，《历史研究》1987年第4期。

杨富学、牛汝极：《牟羽可汗与摩尼教》，《敦煌学辑刊》1987年第2期。

柳洪亮：《雅尔湖千佛洞考察随笔》，《敦煌研究》1988年第4期。

晁华山：《新疆石窟壁画中的龟兹风格》，载宿白主编《中国美术全集·绘画编16·新疆石窟壁画》，文物出版社，1989年。

贺世哲：《关于北朝石窟千佛图像诸问题》，《敦煌研究》1989年第3期。

晁华山：《克孜尔石窟的洞窟分类与石窟寺院的组成》，载北京大学考古系编《纪念北京大学考古专业三十周年论文集》，文物出版社，1990年。

贾应逸：《吐峪沟第44窟与莫高窟北凉洞窟比较研究》，载贾应逸著《新疆佛教壁画的历史学研究》，中国人民大学出版社，2010年。

宋肃瀛：《古代高昌佛教石窟述略》，《西南民族学院学报（哲社科版）》1990年第1期。

晁华山：《寻觅湮没千年的东方摩尼寺》，《中国文化》1993年第8期。

荣新江：《祆教初传中国年代考》，载北京大学中国传统文化研究中心主编《国学研究》第三卷，北京大学出版社，1995年。

王素：《吐鲁番出土〈功德疏〉所见西州庶民的净土信仰》，载荣新江主编《唐研究》第1卷，北京大学出版社，1995年。

古丽比亚、柴剑虹：《北庭高昌回鹘佛寺争分舍利图试析》，载敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，世界图书出版公司北京出版公司，1996年。

金维诺：《龟兹风格与成就》，《西域风格》1997年第3期。

王炳华：《新疆考古工作现状与前瞻》，载马大正、王嵘、杨镰主编《西域考察与研究》，新疆人民出版社，1997年。

刘永增：《“千佛围绕式说法图”与〈观佛三昧海经〉》，《敦煌研究》1998年第1期。

宋晓梅：《我看高昌“俗事天神”——兼谈祆教的东传》，《中国历史博物馆馆刊》1998年第2期。

贺世哲：《敦煌壁画中的法华经变》，载敦煌研究院编《敦煌研究文集·敦煌石窟经变篇》，甘肃民族出版社，2000年。

霍旭初、艾买提·苏皮：《龟兹石窟及其壁画的内容与风格》，《新疆艺术》2000年第3期。

荣新江：《摩尼教在高昌的初传》，载刘东编《中国学术》第1辑，商务印书馆，2000年。

党燕妮、翁鸿涛：《从吐鲁番出土随葬衣物疏看民间宗教观念的变化》，《敦煌学辑刊》2001年第1期。

霍旭初：《柏孜克里克“奏乐婆罗门”壁画新考》，《吐鲁番学研究》2001年第2期。

刘永增：《柏孜克里克第32窟誓愿图简述》，《敦煌研究》2001年第1期。

芮传明：《摩尼教“树”符号在东方的演变》，《史林》2002年第3期。

林梅：《北方石窟千佛问题探讨》，载颜廷亮、王亨通主编《炳灵寺石窟学术研讨会论文集》，甘肃人民出版社，2003年。

赵汝清、李琼、王宏谋：《葱岭：古代向西开放的门户》，《西北第二民族学院学报》2003年第4期。

韩森：《丝绸之路贸易对吐鲁番地方社会的影响（公元500—800年）》，载《法国汉学》第10辑，中华书局，2005年。

林梅村：《高昌火祆教遗迹考》，《文物》2006年第1期。

杨富学：《回鹘印度历史文化关系研究》，载《吐鲁番学研究：第二届吐鲁番学国际学术研讨会论文集》，上海辞书出版社，2006年。

张惠明：《俄国艾尔米塔什博物馆的吐鲁番收藏品》，载季羡林、饶宗颐主编《敦煌吐鲁番研究》第10卷，上海古籍出版社，2007年。

张惠明、［俄］鲁多娃、［俄］普切林：《艾尔米塔什博物馆所藏俄国吐鲁番考察队收集品简目》，载季羡林、饶宗颐主编《敦煌吐鲁番研究》第10卷，上海古籍出版社，2007年。

陈继春：《唐代景教绘画遗存的再研究》，《文博》2008年第4期。

李树辉：《库木吐喇石窟第75、79窟壁画绘制年代和功德主身份研究》，《敦煌研究》2008年第4期。

霍旭初：《善导与唐西州阿弥陀净土信仰》，《西域佛教考论》，宗教文化出版社，2009年。

柳洪亮、李肖：《高昌石窟壁画艺术》，《中国新疆壁画艺术·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年。

王惠民：《敦煌毗那夜迦像》，《敦煌学辑刊》2009年第1期。

薛宗正：《论高昌国的天神崇拜》，《中南民族大学学报（人文社科版）》2009年第5期。

陈爱峰：《高昌回鹘与西夏佛教艺术关系考》，《吐鲁番学研究》2010年第2期。

霍旭初：《柏孜克里克第17窟〈观无量寿经变〉略考》，载新疆吐鲁番学研究院编《吐鲁番

学研究：第三届吐鲁番学暨欧亚游牧民族的起源与迁徙国际学术研论会论文集》，上海古籍出版社，2010年。

刘志、徐萃：《视觉传达设计中的宝相花纹符号蕴涵探析》，《郑州轻工业学院学报（社科版）》2010年第2期。

王媛媛：《庇麻与头冠——高昌摩尼教圣像艺术的宗教功能》，载朱凤玉、汪娟编《张广达先生八十华诞祝寿论文集》，台北新文丰出版股份有限公司，2010年。

张惠明：《1898至1909年俄国考察队在吐鲁番的两次考察概述》，《敦煌研究》2010年第1期。

蔡伟堂：《敦煌供养僧服考论（二）——僧服披着方式浅议》，《敦煌研究》2011年第5期。

李裕群：《吐峪沟石窟的新发现 影响吐鲁番历史的佛教遗址》，《中国文化遗产》2011年第2期。

王素：《高昌至西州时期的弥勒信仰》，台北《中国佛学》第1卷第1期（创刊号），1998年。

吴勇、田小红、佟文康、阿里甫·尼亚孜：《高昌故城第二次考古发掘报告》，《吐鲁番学研究》2011年第2期。

中国社会科学院考古研究所边疆民族考古研究室、吐鲁番学研究院、龟兹研究院：《新疆鄯善县吐峪沟石窟寺遗址》，《考古》2011年第7期。

田小红等：《高昌故城第五次考古发掘报告》，《吐鲁番学研究》2012年第2期。

吐鲁番地区文物局、吐鲁番学研究院：《吐鲁番大桃儿沟石窟调查报告》，《吐鲁番学研究》2012年第1期。

吐鲁番地区文物局、吐鲁番学研究院：《吐鲁番小桃儿沟石窟调查报告》，《吐鲁番学研究》2012年第1期。

中国社会科学院考古研究所边疆民族考古研究室、吐鲁番学研究院、龟兹研究院：《新疆鄯善县吐峪沟西区北侧石窟发掘简报》，《考古》2012年第1期。

张鹏：《毗沙门天与鼠》，《西域研究》2012年第1期。

周菁葆：《高昌石窟壁画中的服饰艺术》，《浙江纺织服装职业技术学院学报》2012年第2期。

吴勇：《新疆吐鲁番胜金口石窟考古发掘新收获》，《西域研究》2013年第2期。

［德］葛玛丽撰，耿世民译：《高昌回鹘王国的生活》，《新疆大学学报（哲社科版）》1980年第2期。

［日］池田温撰，谢重光译：《高昌三碑略考》，《敦煌学辑刊》1988年第1、2期。

［日］须藤敏弘撰，陈家紫译：《禅定比丘图像与敦煌285窟（摘要）》，《敦煌研究》1988年第2期。

［日］东山健吾撰，贺小萍译：《敦煌莫高窟佛树下说法图形式的外来影响及其变迁》，《敦煌研究》1991年第1期。

［日］森美智代：《关于龟兹石窟的誓愿图》，载新疆吐鲁番地区文物局编《吐鲁番学研究·第二届吐鲁番学国际学术研讨会论文集》，上海辞书出版社，2006年。

［日］吉田丰：《粟特文考释》，载柳洪亮主编《吐鲁番新出摩尼教文献研究》，文物出版社，2000年。

图片征引目录

绪论

图0-1 交河故城遗址

选自：解耀华主编《交河故城保护与研究》，新疆人民出版社，1999年，彩版12。

图0-2 高昌古城

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》前言，新疆美术摄影出版社，2009年，第3页。

图0-3 吐峪沟石窟壁画（线描图），克莱门兹考察队编号第36窟，考察队1898年绘制

选自：张惠明《1898至1909年俄国考察队在吐鲁番的两次考察概述》，《敦煌研究》2010年第1期，第89页。

图0-4 俄国1914—1915年第二次中亚考察队队长奥登堡

选自：《俄罗斯国立艾尔米塔什博物馆敦煌艺术品Ⅰ》，上海古籍出版社，1997年，第10页。

图0-5 交河故城的佛塔，杜金摄，1909年

选自：张惠明《1898至1909年俄国考察队在吐鲁番的两次考察概述》，《敦煌研究》2010年第1期，第90页。

图0-6 高昌太仓塔楼，杜金摄，1909年

选自：张惠明《1898至1909年俄国考察队在吐鲁番的两次考察概述》，《敦煌研究》2010年第1期，第90页。

图0-7 李柏文书，1909年3—4月发现于新疆古楼兰遗址，东晋咸和年间书信草稿，大谷探险队发现，日本京都龙谷大学图书馆藏。

选自：［日］香川默识《西域考古图谱·史料卷》，学苑出版社，1999年，图二、三。

图0-8 马尔克·奥莱尔·斯坦因爵士

选自：王兰平、奉继华著《探险与盗宝——丝绸之旅上的外国探险家》，民族出版社，2004年，第52页。

图0-9 斯坦因和队员们在吐鲁番的高昌古城

选自：［英］斯坦因著，巫新华等译《亚洲腹地考古图记》第2卷，广西师范出版社，2004年，第1002页。

图0-10 北庭佛寺遗址E102龛龛顶千佛像，回鹘高昌时期

选自：《北庭高昌鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年，彩版5。

图0-11 伏羲女娲像，唐，绢本，新疆吐鲁番阿斯塔那墓出土

选自：余辉主编《故宫博物院藏文物珍品大系•晋唐两宋绘画•人物风俗》，世纪出版集团，香港印书馆，2005年，第267页。

图0-12 青龙、白虎，西汉后期，河南洛阳卜千秋墓主室后壁山墙

选自：《中国墓室壁画全集•1•汉魏晋南北朝》，河北教育出版社，第2页图3。

图0-13 朱雀，西汉后期，河南洛阳卜千秋墓主室脊顶后段

选自：《中国墓室壁画全集•1•汉魏晋南北朝》，河北教育出版社，第5页图7。

图0-14 回鹘文道教文献残片，交河故城，回鹘高昌时期，勒柯克发现

选自：杨富学著《回鹘文献与回鹘文化》，民族出版社，2003年，第259页。

图0-15 高昌丁谷寺僧人纳骨器，泥质灰陶，吐峪沟玛扎墓地出土，吐鲁番博物馆藏

选自：林梅村《高昌火祆教遗迹考》，《文物》2006年第1期，第60页图2。

图0-16 泥塑女神像，吐鲁番胜金口火祆教遗址出土，勒柯克发现

选自：［德］勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版55。

图0-17 三眼神像，胜金口火祆教寺院出土，勒柯克发现

选自：［德］勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版55。

图0-18 塔内千佛像，柏孜克里克第9窟左甬道内壁

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第166页图146。

第一章

图1-1 吐峪沟石窟分布图

选自：［日］宫治昭著，贺小萍译《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第6页。

图1-2 吐峪沟石窟寺遗址东区北部石窟群

选自：李裕群《吐峪沟石窟的新发现——影响吐鲁番历史的佛教遗址》，载《中国文化遗产》2011年第2期，第67页。

图1-3 雅尔湖石窟

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第45页。

图1-4 柏孜克里克石窟远景

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第67页。

图1-5 胜金口石窟外景

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第251页。

图1-6 北庭回鹘佛寺遗址

选自：中国社会科学院研究所编著《北庭高昌回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年，

彩版1。

图1-7 吐峪沟西区北侧中心柱窟后甬道

选自：李裕群《吐峪沟石窟的新发现——影响吐鲁番历史的佛教遗址》，载《中国文化遗产》2011年第2期，第69页。

图1-8 吐峪沟第42窟平面示意图

选自：［日］宫治昭著《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第7页图3-4。

图1-9 柏孜克里克第83窟平剖面图

选自：《柏孜克里克千佛洞遗址清理简记》，《文物》1985年第8期，第51页图6。

图1-10 吐峪沟第40、41、42窟窟室形制示意图

选自：贾应逸著《新疆佛教壁画的历史学研究》，中国人民大学出版社，2010年，第375页图1。

图1-11 雅尔湖第4窟主室全景，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第49页图41。

图1-12 猪头连珠圈纹（临本），吐峪沟第38窟A（克莱门兹考察队编号）

选自：［日］宫治昭著《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第107页图88a。

图1-13 猪头连珠圈纹，巴米扬石窟G窟

选自：［日］宫治昭著《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第107页图88b。

图1-14 鸟衔连珠项链，克孜尔第60窟

选自：［日］宫治昭著《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第110页图89d。

图1-15 飞天，吐峪沟第20窟主室券顶左侧，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第44页图38。

图1-16 化生，雅尔湖第7窟，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第48页图40。

图1-17 千佛与菩萨，吐峪沟第38窟左甬道外侧壁，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第35页图29。

图1-18 佰西哈第4窟窟顶图案，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第279页图249。

图1-19 说法图，大桃儿沟第4窟主室右壁，宋元时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里里石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第287页图255。

图1-20 说法图，吐峪沟第44窟主室前壁，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第16页图13。

图1-21 菩萨像，吐峪沟第40窟主室左壁，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第3页图1。

图1-22 吐峪沟第44窟窟室内景，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第12页图9。

图1-23 净土图（局部），吐峪沟第1窟后壁，327—640年

选自：［日］宫治昭著《吐峪沟石窟壁画与禅观》，上海古籍出版社，2009年，第10页图6。

图1-24 禅定僧，吐峪沟第20窟右壁，327—640年

选自：《中国壁画全集·新疆6·吐鲁番》，辽宁美术出版社，1990年，第45页图45。

图1-25 飞鸟，柏孜克里克第82窟主室右壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，1999年，第213页图192。

图1-26 蝴蝶，柏孜克里克第82窟主室右壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，1999年，第214页图193。

图1-27 礼拜生命树图，柏孜克里克第38窟主室正壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，1999年，第88—89页图73。

图1-28 摩尼教僧众图，高昌古城K寺中厅西壁，回鹘高昌时期，勒柯克发现

选自：［德］勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版1。

图1-29 摩尼教书卷插画（线描图），高昌古城α寺，回鹘高昌时期，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨临绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第44页图15。

图1-30 摩尼教粟特文书信A（局部），柏孜克里克第65窟出土，9—10世纪

选自：柳洪亮主编《吐鲁番新出摩尼教文献研究》，文物出版社，2000年，彩图一。

图1-31 摩尼教书卷首页插画（线描图），纸画，高昌古城，回鹘高昌时期，勒柯克发现

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第48页图20。

图1-32 庇麻节图（线描图），书卷插画，高昌古城α寺，8—9世纪，柏林印度艺术博物馆藏（编号MIK Ⅲ4947）

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第46页图17。

图1-33 摩尼教忏悔图（线描图），纸画，高昌古城，回鹘高昌时期，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第47页图19。

图1-34 摩尼教书页残片（正面），高昌古城，柏林印度艺术博物馆藏（编号MIK Ⅲ 6368）

选自：［德］勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版5。

图1-35 摩尼教书页残片（背面），高昌古城，柏林印度艺术博物馆藏（编号MIK Ⅲ 6368）

选自：［德］勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版5。

图1-36 摩尼教麻布幡画（线描图），高昌古城K寺，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以

雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第38页图7。

图1-37　摩尼教人物画（线描图），书卷插画，高昌古城，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第56页图38。

图1-38　佛教故事画，绢画，高昌古城α寺，唐—回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第64页图51。

图1-39　高昌摩尼教画幡，高昌古城K寺，勒柯克发现

选自：［德］勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版3。

图1-40　佛教麻布画幡（线描图），高昌古城λ寺，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第93页图96。

图1-41　回鹘王供养像画幡（线描图），高昌古城α寺，回鹘高昌时期，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第69页图56。

图1-42　耶稣骑马图（复原图），高昌古城，格伦威德尔绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第58页图41。

图1-43　圣枝图，高昌古城，德国柏林印度艺术博物馆藏（编号IB6911）

选自：［德］勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版7。

图1-44　祈祷图，高昌古城，勒柯克发现

选自：［德］勒柯克著，赵崇民译：《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版7。

第二章

图2-1　伎乐天，克孜尔第77窟后室顶部，2世纪末—4世纪中叶

选自：《中国新疆壁画艺术•一•克孜尔石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第45页图35。

图2-2　吐峪沟第41窟窟室内景，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第23页图20。

图2-3 说法图，莫高窟第272窟北壁，北凉

选自：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集•尊像画卷》，商务印书馆，2002年，第17页图1。

图2-4　菩萨像，克孜尔第92窟主室券顶右侧，2世纪末—4世纪中叶

选自：《中国新疆壁画艺术•一•克孜尔石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第19页图12。

图2-5　说法图，吐峪沟第12窟后甬道后壁，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第38页

页图65。

图2-21 千佛，吐峪沟第2窟右甬道外侧壁，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第9页图6。

图2-22 千佛及塔，吐峪沟第44窟主室正壁右角，372—640年

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第14页图11。

图2-23 千佛，炳灵寺第169窟东壁，西秦

选自：甘肃文物工作队编《中国石窟·炳灵寺石窟》，文物出版社，1989年，图15。

图2-24 毗楞竭梨王本生，莫高窟第275窟北壁，北凉

选自：《敦煌石窟全集·本生因缘故事画卷》，上海人民出版社，2001年，第26页图8

图2-25 尸毗王本生，克孜尔第114窟主室券顶左侧，4世纪末—5世纪中叶

选自：《中国新疆壁画艺术·一·克孜尔石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第210页图188。

第三章

图3-1 观无量寿经变，柏孜克里克第17窟窟顶南坡，唐西州时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第76页图62。

图3-2 阿弥陀经变，莫高窟第220窟南壁，初唐

选自：《中国石窟·敦煌莫高窟·三》，文物出版社，1987年，图26。

图3-3 西方净土变，伯西哈石窟第4窟主室右壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第283页图253。

图3-4 法华经变，柏孜克里克第17窟窟顶北坡，唐西州时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第77页图63。

图3-5 法华经变，柏孜克里克第49窟南壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第219页图197。

图3-6 法华经变，柏孜克里克第51窟南壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第218页图196。

图3-7 法华经变·从地涌出的菩萨，莫高窟第202窟西壁龛顶，初唐

选自：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集·法华经画卷》，商务印书馆，1999年，图44。

图3-8 涅槃变，柏孜克里克第33窟后壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第176页图156。

图3-9 涅槃变·举哀图（临摹品），柏孜克里克第33窟后壁右侧，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第178

页图157。

图3-10 涅槃变和佛本行经变，柏孜克里克第31窟主室右壁，回鹘高昌时期，斯坦因揭取

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第197页图176。

图3-11 千佛，柏孜克里克第69窟主室券顶右侧，唐西州时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第72页图59。

图3-12 千佛，雅尔湖第4窟主室券顶，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第50页图42。

图3-13 龙王礼佛图，雅尔湖第4窟后室左壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第52页图44。

第四章

图4-1 佛本行经变·发心供养品，柏孜克里克第20窟右甬道右壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第116页图97。

图4-2 佛本行经变·发心供养品，柏孜克里克第20窟右甬道左壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第121页图102。

图4-3 佛本行经变·宝体如来授记图，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第132页图113。

图4-4 佛本行经变·受决定记品，柏孜克里克第20窟北壁后端，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第135页图116。

图4-5 佛本行经变·上名称佛授记图，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第120页图101。

图4-6 佛本行经变·上名称佛授记图，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第141页图122。

图4-7 佛本行经变·帝沙佛授记图，柏孜克里克第15窟后甬道前壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第155页图136。

图4-8 佛本行经变·迦叶佛授决定记图，柏孜克里克第15窟，回鹘高昌时期，俄国彼得堡艾尔米塔什博物馆藏

选自：《中国新疆壁画艺术·六·柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第152页图133。

图4-9 佛本行经变•云童子受决定记图，柏孜克里克第18窟中心柱北侧壁前部下层，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第161页图141。

图4-10 燃灯佛授记（线描图），榆林窟第39窟壁门，回鹘高昌时期，承哉熹绘

选自：承哉熹《柏孜克里克石窟誓愿画研究》，中国社会科学院研究生院博士学位论文，2010年，第68页插图二。

图4-11 佛本行经变，柏孜克里克第20窟左甬道内壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第137页图118。

图4-12 大悲变相图，柏孜克里克第20窟主室正壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第137页图118。

图4-13 千手千眼观音经变，敦煌藏经洞绢画，北宋，法国集美博物馆藏（编号MG17659）

选自：《西域美术》第一卷，东京讲谈社，1982年。

图4-14 药师经变，柏孜克里克第18窟主室南侧壁，回鹘高昌时期

选自：《柏孜克里克千佛洞——回鹘佛教艺术的代表》，《中国文化遗产》2007年第1期，第77页。

图4-15 地狱变相图，柏孜克里克第18窟主室北侧壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第159页图140。

图4-16 地狱行刑图，库木吐喇第79窟主室北壁

选自：《中国新疆壁画艺术•四•库木吐喇石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第228—229页图220。

图4-17 六趣轮回图，库木吐喇第75窟主室正壁

选自：《中国新疆壁画艺术•四•库木吐喇石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第235页图226。

图4-18 行道天王图，柏孜克里克第20窟主室右壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第99页图81。

图4-19 毗沙门天王图，柏孜克里克第20窟主室左壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第102页图84。

图4-20 毗沙门天王残图（线描图），柏孜克里克第17窟，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现

选自：孟凡人著《新疆考古论集》，兰州大学出版社，2010年，第224页图9.15。

图4-21 行道天王图，绢画，敦煌莫高窟，10世纪中叶，大英博物馆藏（编号Ch.xxxvii.002）

选自：国际敦煌项目IDP数据库http://idp.nlc.gov.cn/

图4-22 文殊变，柏孜克里克第39窟西壁中部，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第237页图213。

图4-23 文殊变和普贤变，莫高窟第159窟西壁龛外南北侧，中唐

选自：敦煌文物研究所编著《中国石窟•敦煌莫高窟•四》，文物出版社，1987年，图80、81。

图4-24 八王分舍利，北庭佛寺遗址S105殿西壁，回鹘高昌时期

选自：中国社会科学院考古研究所编著《中国田野考古报告集•北庭回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年，彩版15。

图4-25 涅槃经变•八王分舍利，莫高窟第332窟南壁后部，初唐

选自：《中国石窟•敦煌莫高窟•三》，文物出版社，1987年图89。

图4-26 弥勒上生经变，北庭佛寺遗址E204洞龛南壁，回鹘高昌时期

选自：中国社会科学院考古研究所编著《中国田野考古报告集•北庭回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年，彩版7。

图4-27 上下生合绘的弥勒经变，莫高窟第329窟北壁，初唐

选自：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集•弥勒经画卷》，商务印书馆，2003年，图25。

图4-28 千佛中的坐佛之一，柏孜克里克第69窟主室券顶右侧壁，唐西州时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第74页图60。

图4-29 坐佛，库木吐喇第45窟主室券顶左侧，德国柏林亚洲艺术博物馆藏

选自：《中国新疆壁画艺术•四•库木吐喇石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第268页图256。

图4-30 佛本行经变，柏孜克里克第31窟主室左壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第202页图181。

图4-31 菩萨，柏孜克里克第9窟隧道后壁南龛内北壁上层，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第170页图150。

图4-32 供养菩萨像，北庭佛寺遗址E101龛北壁，回鹘高昌时期

选自：中国社会科学院考古研究所编著《中国田野考古报告集•北庭回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年，彩版3

图4-33 闻法菩萨，库木吐喇第45窟主室前壁，德国柏林亚洲艺术博物馆藏

选自：《中国新疆壁画艺术•四•库木吐喇石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第262页图250。

图4-34 明王像，柏孜克里克第21窟，回鹘高昌时期，新德里印度国立博物馆藏

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第144页图125。

图4-35 射物禳灾图（局部），柏孜克里克第82窟后壁北部，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第212页图191。

第五章

图5-1 回鹘高昌王供养像，柏孜克里克第31窟佛坛正面，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第209页

图188。

图5-2 回鹘高昌王供养像，柏孜克里克第20窟主室前壁，回鹘高昌时期，勒柯克揭取

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第109页图90。

图5-3 回鹘男供养人，柏孜克里克第16窟主室前壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第241页图217。

图5-4 回鹘高昌王后供养像，柏孜克里克第20窟主室主室前壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第110页图91。

图5-5 回鹘公主与丈夫供养像，柏孜克里克第24窟主室正壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第226页图204。

图5-6 供养人像，北庭佛寺遗址S105殿西壁，回鹘高昌时期

选自：中国社会科学院考古研究所编著《中国田野考古报告集•北庭回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年，彩版16。

图5-7 回鹘公主供养像，库木土喇第79窟坛基前壁

选自：《中国新疆壁画艺术•四•库木吐喇石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第226页图218。

图5-8 智通、进惠、法惠三都统供养像，柏孜克里克第20窟左甬道内壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第142页图123。

图5-9 比丘供养像，柏孜克里克第20窟右甬道内壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第143页图124。

图5-10 比丘供养像，柏孜克里克第9窟中心柱正面佛座侧壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟，新疆美术摄影出版社，2009年，第165页图145。

图5-11 女供养人像绢画，交河故城，唐代，勒柯克发现

选自：勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版44a。

图5-12 回鹘女供养人像（线描图），麻布幡画，高昌古城λ寺，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第84页图82。

图5-13 回鹘女供养人像（线描图），麻布幡画，高昌古城λ寺，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第85页图83。

图5-14 回鹘母子供养像，柏孜克里克第41窟西壁后部下层，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第245页图220。

图5-15 回鹘女供养人像，柏孜克里克第9窟，回鹘高昌时期

第六章

图39。

图6-8 伯西哈第2窟窟顶，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第277页图247。

图6-9 藻井复原图，胜金口第6窟，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第210页图251。

图6-10 平棋图案（局部），七康湖第4窟隧道顶部，460—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第64页图53。

图6-11 宝相花纹图案，柏孜克里克第15窟左甬道顶部，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第146页图127。

图6-12 宝相花纹图案，柏孜克里克第9窟左甬道顶部，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第164页图144。

图6-13 宝相花纹图案，胜金口第51窟主室券顶，460年—9世纪中叶

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第258页图231。

图6-14 壁画中的帷幔（线描图），胜金口寺院遗址，唐—回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第232页图301。

图6-15 壁画中的卷草纹（线描图），高昌古城，唐—回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第81页图77。

图6-16 伯西哈第3窟前室顶部，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第261页图232。

图6-17 胜金口第4窟主室内景，460年—9世纪中叶

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第256页图229。

图6-18 山水图，吐峪沟第1窟主室正壁，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第22页图19。

图6-19 龙图，柏孜克里克第31窟，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第208页图187。

图6-20 故事画，伯西哈第3窟主室左壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第273页图244。

图6-21 维摩变•毗耶离城，伯西哈第3窟主室右壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第271

页图242。

第七章

图7-1 禅观图，吐峪沟第42窟主室券顶右侧，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟，新疆美术摄影出版社，2009年，第5页图3。

图7-2 殿堂与门楼，莫高窟第257窟西壁，北魏

选自：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集•建筑画卷》，商务印书馆，2001年，图2。

图7-3 发心供养品图中的楼阁式建筑，柏孜克里克第20窟南甬道北壁后部，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第121页图102局部。

图7-4 佛本行经变中的庭院建筑，柏孜克里克第20窟南壁后端，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第119页图100。

图7-5 佛本行经变图中的楼阁建筑，柏孜克里克第15窟后甬道后壁左端，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第148页图129。

图7-6 佛本行经变图中的庭院建筑，柏孜克里克第20窟，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第115页图96局部。

图7-7 宝体如来授记图中的庭院建筑，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第132页图113局部。

图7-8 佛本行经变图中的庭院建筑，柏孜克里克第20窟右甬道右壁中部，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第112页图93。

图7-9 佛本行经变图中的楼阁建筑，柏孜克里克第15窟后甬道后壁右端，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第149页图130。

图7-10 上名称佛授记图中的草庐，柏孜克里克第20窟甬道内壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第120页图101局部。

图7-11 比丘坐禅图，吐峪沟第42窟主室券顶右侧壁，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第4页图2。

图7-12 柯利帝母，麻布幡画，交河故城，唐代，勒柯克发现

选自：勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，图版40b。

图7-13 灌顶图，伯西哈第3窟主室正壁，9世纪中叶—12世纪

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第269页

图240。

图7-14 高昌可汗宫E号建筑中的摩尼教绘画（线描图）

选自：[法]莫尼克•玛雅尔著，耿昇译《古代高昌王国物质文明史》，中华书局，1995年，第300页图80。

图7-15 菩萨坐像手中的净瓶，吐峪沟第38窟左甬道外侧，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第32页图27。

图7-16 托盘（线描图）

选自：[德]冯•佳班著，邹如山译《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室，1989年，第226页图55。

图7-17 擎灯供养者，柏孜克里克第20窟主室门壁，回鹘高昌时期，德国柏林亚洲艺术博物馆藏

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第111页图92。

图7-18 擎灯供养者壁画断片，木头沟，唐宋时期，大谷考察队发现

选自：[日]香川默识编《西域考古图谱》，学苑出版社，1999年，图15。

图7-19 擎香炉供养者壁画断片，木头沟，唐宋时期，大谷考察队发现

选自：[日]香川默识编《西域考古图谱》，学苑出版社，1999年，图12。

图7-20 供养比丘（线描图）

选自：[德]冯•佳班著，邹如山译《高昌回鹘王国的生活（850—1250年）》，吐鲁番地方志编辑室，1989年，第238页图91。

图7-21 佛本行经变•帝沙佛受决定记图，柏孜克里克第15窟后甬道前壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第15页图136。

图7-22 法华经变•化城喻品，莫高窟第217窟南壁，盛唐

选自：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集•法华经画卷》，商务印书馆，2000年，图49。

图7-23 法华经变•化城喻品（线描图），柏孜克里克第11窟，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第160页图187。

图7-24 骑士像，北庭佛寺遗址S105殿西壁，回鹘高昌时期

选自：中国社会科学院考古研究所编著《中国田野考古报告集•北庭回鹘佛寺遗址》，辽宁美术出版社，1991年，彩版16-1。

图7-25 奔马图（线描图），高昌古城，回鹘高昌时期，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第93页图97。

图7-26 饲牛图，柏孜克里克第46窟，德国柏林亚洲艺术博物馆藏

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第250页图225。

图7-27 十六观•总观，吐峪沟第20窟主室券顶右侧壁，327—640年

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第43页图37。

图7-28 涅槃变•奏乐婆罗门，柏孜克里克第33窟主室东壁，回鹘高昌时期，日本东京国立

博物馆藏

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第183页图162。

图7-29 涅槃变•奏乐婆罗门，柏孜克里克第16窟主室右壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第84页图69。

图7-30 吹笛童子（线描图），高昌古城森尼木峡谷7号庙出土，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第228页图293。

图7-31 琵琶童子（线描图），高昌古城森尼木峡谷7号庙出土，勒柯克发现

选自：勒柯克著，赵崇民译《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》，新疆人民出版社，1998年，第70页插图43

图7-32 伎乐菩萨，柏孜克里克第48窟主室正壁，回鹘高昌时期

选自：《中国新疆壁画艺术•六•柏孜克里克石窟》，新疆美术摄影出版社，2009年，第224页图202。

图7-33 摩尼教乐舞图（线描图），柏孜克里克第25窟，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第110页图125。

图7-34 奏乐图（线描图），高昌古城可汗堡，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第92页图94。

图7-35 婆罗门舞蹈（线描图），柏孜克里克第20窟耳室北壁，回鹘高昌时期，勒柯克发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第142页图166。

图7-36 舞蹈小像（线描图），柏孜克里克第20窟，回鹘高昌时期，格伦威德尔发现，赵以雄、耿玉琨绘

选自：孟凡人著《高昌壁画辑佚》，新疆人民出版社，1995年，第139页图161。

后记

受邀参与《中国古代物质文化史》的编写是极为有幸之事。鉴于个人的学术研究兴趣在中国宗教美术领域内，我承担了其中"高昌石窟壁画卷"的撰写工作，这是自2010年进入成都学院美术学院任教以来承担的撰写工作量最大的一项课题。

如果将十九世纪末外国探险者进入吐鲁番探险考察视为高昌石窟研究的开端，至今已有上百年的研究历史，积累了相当深厚的研究成果。因此，本书从整理前人的研究成果入手，包括吐鲁番的探险活动和考古发现的过程，梳理高昌石窟研究的学术史。在百余年的研究史中，学者们提出了诸多值得重视的研究性问题，并由此展开讨论。本书阐述的重点在于高昌石窟壁画学术研究的状况，研究中提出的与高昌历史文化有关的问题、问题的解决及其研究的推进过程，获得广泛认同的研究结论和意见相左的观点均罗列其中，并对其中一些有争议的问题提出了一些看法。对壁画中与高昌社会物质文化及对外往来交流有关的内容进行了专门的陈述，以期展现高昌文化历史演进过程中的审美特征及其演变轨迹。

笔者在书写时尽可能全面广泛地收集高昌石窟壁画研究的信息，包括尚未解决的研究问题，试图为对此有兴趣的爱好者和石窟艺术的研究者提供思考和研究的线索，但由于个人学识和能力有限，难免有遗漏和不足之处，敬请读者给予批评和指正。

感谢审稿人给予的重要修改意见，感谢编辑为本书出版所付出的努力。

刘颖

2014年9月30日

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝中国古代物质文化史　绘画　石窟寺壁画
作者＝刘颖编著
页数＝２７５
ＳＳ号＝１３８５９３８１
ＤＸ号＝
出版日期＝２０１４．１０
出版社＝北京开明出版社